

Investigación de los procesos comunicacionales que atraviesan el teatro comunitario

La experiencia de los grupos Catalinas Sur, Cruzavías y Los Villurqueros durante el período de agosto de 2009 a junio de 2011.

1. [Photo of a woman in a green headscarf]

2. [Photo of a group of people on stage]

3. [Photo of a man in a white shirt]

4. [Photo of a man in a white shirt]

5. [Photo of a man in a white shirt]

6. [Photo of a man in a white shirt]

7. [Photo of a man in a white shirt]

8. [Photo of a man in a white shirt]

9. [Photo of a man in a white shirt]

10. [Photo of a man in a white shirt]

11. [Photo of a man in a white shirt]

12. [Photo of a man in a white shirt]

13. [Photo of a man in a white shirt]

14. [Photo of a man in a white shirt]

15. [Photo of a man in a white shirt]

16. [Photo of a man in a white shirt]

17. [Photo of a man in a white shirt]

18. [Photo of a man in a white shirt]

19. [Photo of a man in a white shirt]

20. [Photo of a man in a white shirt]

21. [Photo of a man in a white shirt]

Red Nacional de Teatro Comunitario

IX ENCUENTRO NACIONAL DE TEATRO COMUNITARIO

Red de Fotografía de Teatro Comunitario

VARIOS PREMIOS

ÍNDICE

Introducción

- Objetivo general
- Objetivos específicos
- Presentación

Capítulo I – “Teatro Comunitario. Resistencia y Transformación Social”

Libro - Bidegain, Marcela, 2007, Buenos Aires, Atuel.

1. “Visita guiada” (Los Pompapetriyazos) - *Revisión e identificación de teorías adecuadas al escenario*
2. “Un viaje inolvidable” (Murga del Monte) - *definiciones de teatro comunitario*
3. “Promesas rotas” (Alma Mate) – *contexto histórico, social y político en que surgió y creció el teatro comunitario*

Capítulo II – “Teatro de vecinos. De la comunidad para la comunidad”

Libro - Scher, Edith, 2011, Ediciones INTeatro

1. “Primeros relatos” (Grupo de Berisso) - *los procesos comunicacionales en el teatro comunitario*
2. “Zurcido a mano” (Centro Cultural de Barracas) – *la dimensión política en la práctica del teatro comunitario*
3. “Historias anchas en trocha angosta” (Los Okupas del Andén) – *la dimensión educativa en la práctica del teatro comunitario*

Capítulo III - “Huella colectiva”

Documental de los grupos de La Plata - Comisión Provincial por la Memoria y Universidad de Comunicación de La Plata, 2009

1. “Nuestros recuerdos” (Patricios Unido de Pié) – *la construcción de la memoria colectiva*
2. “Desde el alma” (Res o no Res) – *lo comunitario y la comunidad*
3. “El fulgor argentino” (Catalinas Sur) – *fortalecimiento del movimiento y surgimiento de las redes*

Capítulo IV – “La utopía teatral”

Cabanchik, Adolfo, 2006, Largometraje documental sobre teatro comunitario y acerca del sentido del arte como herramienta de transformación social

1. “Venimos de muy lejos” – *Catalinas Sur*
2. “Los descolgados” – *Cruzavías*
3. “Avanti la villurca” – *Los Villurqueros*

Capítulo V – “Contra viento y olvido”

Zanzio, Jorge, 2010, Largometraje documental de experiencias de la Red de Teatro Comunitario Regional Sur de La Plata

1. “La Caravana” (Matemurga) – *Consideraciones finales*

INTRODUCCIÓN

Yo no conocía el teatro comunitario. Siquiera había escuchado hablar de él en algún momento. Cuando me lo nombraron por primera vez y me explicaron de qué se trataba, me pareció una idea nueva e interesante, pero no me imaginaba encontrar un mundo tan completo y complejo. Literalmente, me ha cambiado la vida conocer a grupos en que la lucha por mejor calidad de vida pasa por el arte, en que todos tienen el mismo valor y se ayudan mutuamente, y en que la memoria y los sueños son igualmente importantes desde que producidos y visibilizados colectivamente. Por estar cursando la maestría Plangesco, que privilegia lo comunicacional auténticamente social, me pareció que era una oportunidad única y el marco ideal para estudiarlo.

El teatro comunitario es un fenómeno argentino que surgió hace más de 25 años en Argentina y hoy ocupa un lugar importante en la producción cultural del país, con más de 40 grupos formados y muchos en formación. Integrados por vecinos-actores “amateurs”, esos grupos producen sus obras de manera colectiva y autogestiva, construyen la memoria colectiva de su lugar de pertenencia a partir de la reunión de recuerdos individuales y se comunican con los demás vecinos a través del teatro, generando procesos de transformación en sus respectivos barrios o pueblos.

La propuesta de esta tesis es investigar, comparar, reflexionar y analizar los diferentes procesos comunicacionales que se dan simultáneamente en los grupos de teatro comunitario, entre ellos, con las comunidades de los territorios en que están insertos, con sus públicos y con otras organizaciones e instituciones, creando las condiciones para que esos colectivos que se manifiestan a través de la poética logren desencadenar procesos de transformación individual y social.

La investigación tuvo por base el concepto de procesos comunicacionales como prácticas sociales atravesadas por experiencias de comunicación. Prácticas sociales factibles de ser reconocidas como espacios de interacción entre sujetos en los que se observan procesos de producción de sentido de creación y recreación de significados, generando relaciones en las que esos mismos sujetos se constituyen como tales individual y colectivamente.

En esta tesis se ha trabajado con tres colectivos diferentes que son: Catalinas Sur¹, el pionero, más grande y consolidado grupo, creado en el barrio porteño de La Boca en 1983; Los Villurqueros², que surgió en 2002 en el barrio bonaerense de Villa Urquiza y tiene asumida vocación a la militancia política; y Cruzavías³, ubicado en un

¹ Foto del logo de Catalinas [imagens – teatro comunitario – catalinas afiche](#)

² Foto del logo de Villurqueros [imagens – ib – 2011003-26 “bandera villurca”](#)

³ Foto del logo de Cruzavías [imagens – teatro comunitario - Cruzavías](#)

conjunto de villas de la ciudad de Nueve de Julio, Provincia de Buenos Aires, el cual comenzó hace seis años y lleva su compromiso social más allá de su vocación como grupo de teatro comunitario, creando colectivamente nuevas alternativas de intervención en la realidad de su territorio de pertenencia.

Objetivo general

El objetivo general de este trabajo es investigar los múltiples procesos de comunicación simultáneos que atraviesan el teatro comunitario y la relación de esos con la poética creada colectivamente.

Objetivos específicos

- relevar las prácticas comunicacionales de los grupos que componen el espacio teatro comunitario para su sistematización;
- identificar las prácticas comunes a los grupos;
- reconocer el proceso de apropiación de la cultura y de la afirmación de la identidad;
- develar el proceso de construcción de la memoria colectiva;
- analizar la poética en el producto final de los grupos;
- conocer ejemplos de transformación construida a partir de esas prácticas en los integrantes de los grupos, en las comunidades de sus territorios de pertenencia y en las audiencias de sus presentaciones;
- hacer la articulación entre nociones teóricas de comunicación social, comunicación alternativa y teatro comunitario, y de esas nociones con las prácticas analizadas.

Estos objetivos fueron desarrollados a partir del seguimiento y análisis de las prácticas de tres grupos de teatro comunitario – Catalinas Sur, Los Villurqueros y Cruzavías – y dirigiendo la mirada comunicacional a los aspectos político, organizacional, dramático o poético, de identidad, de la memoria colectiva y transformador, que surgen de lo anteriormente expuesto.

Presentación

Esta tesis contiene algunas particularidades en cuanto a su presentación.

La primera es la utilización del formato multimedial por su perfecta adecuación al tema investigado. Esa aplicación digital permite reunir – en un mismo espacio -

informaciones en diversos lenguajes, posibilitando la interrelación de textos, imágenes, audios y videos a través de la incorporación de hipervínculos. La pluralidad e integración de diferentes miradas y elementos también están presentes en el teatro comunitario. Un aspecto a destacar es que el abordaje multimedial del contenido posibilita otra clase de relación entre los interesados y la investigación, pues el lector puede “jugar” también eligiendo a cuales lenguajes les va a dar mayor atención y que vínculos va a crear, resultando en una nueva producción de sentidos. Es decir, estimula nuevos procesos comunicacionales.

La decisión de usar ese formato - que contiene recursos de audio, video y fotografías para ejemplificar, complementar o simplemente enriquecer partes de la investigación - es una manera de valorizar el trabajo de esos colectivos. Permite, también, que las personas que han colaborado más directamente de la investigación aparezcan en su plenitud, con rostro, voz y cuerpo en acción y puedan ser identificadas con lo que hacen. Eso no significa, sin embargo, que exista la pretensión de abarcarlo en su totalidad porque no se puede olvidar que el teatro es efímero por naturaleza y tiene su mayor fuerza en el contacto vivo y directo con la platea.

Si bien no hace parte de los objetivos de esta tesis, la divulgación del teatro comunitario en lugares donde aun no existe, como por ejemplo en Brasil, es visto como un alcance posible y deseado. En este sentido, la presentación en formato multimedial, por ser más completa y reflejar el espíritu de los que participan de él, puede servir de inspiración y soporte a la creación de nuevos grupos.

En teatro comunitario todas las acciones y verbos necesitan estar en la primera persona del plural. Es el “nosotros” que lo caracteriza porque es el “nosotros” que carga la capacidad transformadora, como bien lo dice Edith Scher en su libro “Teatro de Vecinos. De la comunidad para la comunidad”. Con esta tesis no fue diferente puesto que algunas fotos y filmaciones que integran este trabajo son de los compañeros de la Red de Fotógrafos de Teatro Comunitario, muchas ideas y aportes fueron compartidas con integrantes de la Red de Investigadores de Teatro Comunitario, con los propios directores de grupos que componen la Red Nacional de Teatro Comunitario⁴, con los compañeros de la maestría, con mi director Germán Retola⁵ y con la profesora Lola Proaño-Gómez. En este contexto, no sería demasiado decir que esta también es una producción colectiva, fruto de la solidaridad y de la generosidad que hay en ese medio.

La tercera particularidad reside en el hecho de que, como forma de homenajear a todos aquellos que transitan por ese campo, cada capítulo de la tesis recibió el

⁴ Foto del logo de la Red [imágenes – teatro comunitario “Red de teatro comunitario”](#)

⁵ Foto de Germán Retola [va en archivo adjunto](#)

nombre de una obra existente “sobre” teatro comunitario. Puede ser un libro, una película o un texto publicado en alguna revista. Las creaciones colectivas de los grupos también aparecen, a través de la elección de algunas para titular e ilustrar las partes internas de los capítulos. La misma motivación ha llevado a la creación de la baraja del teatro comunitario, que aparece en la apertura de la tesis y acompaña el CD de su presentación. La idea original era hacer apenas un juego y filmar a un grupo con él para acompañar la música “A barajar otra vez y dar de nuevo”, de autoría de Cristina Ghione para el grupo Catalinas Sur. Posteriormente, fue creado también un paño con la identificación de todos los grupos y acompaña la baraja, el cual fue diseñado por el compañero de maestría Ricardo Sandoval. El interés demostrado por los grupos que supieron de su creación generó la necesidad de grabar los originales en un CD y regalarlos a ellos para que también pudieran imprimirlos. A partir de ese hecho, los grupos se han apropiado de ese producto comunicacional para hacer visible de una manera lúdica el teatro comunitario, el cual no se presenta en el corpus de la tesis dado que es parte de sus alcances. La baraja⁶ y el paño⁷ fueron expuestos en 2011 junto a otros trabajos de la Red de Investigadores durante el Encuentro Nacional de Teatro Comunitario realizado en la ciudad de Rivadavia⁸, provincia de Buenos Aires.

Con base en lo expuesto, pido a los jurados que hagan el esfuerzo de dedicar un poco de su tiempo para ver la práctica intertextual de la tesis, porque no está presente solamente para ilustrarla sino para completarla. La intención, siguiendo el espíritu que mueve el teatro comunitario, no es hablar por los grupos, ser su voz en el espacio académico, sino abrir una ventana a través de la cual ellos puedan contar y mostrar quiénes son y lo que hacen.

⁶ Foto de la baraja expuesta [va en archivo adjunto](#)

⁷ Foto del paño expuesto [va en archivo adjunto](#)

⁸ Foto del encuentro nacional de Rivadavia [va en archivo adjunto](#)

Capítulo I – “Teatro Comunitario. Resistencia y Transformación Social”

Libro - Bidegain, Marcela, 2007, Buenos Aires, Atuel.

Ese libro de Marcela Bidegain fue el primero escrito específicamente sobre teatro comunitario. Es un marco en la historia del movimiento porque ha sido publicado 24 años después del surgimiento del mismo y por registrar de manera pionera los datos de sus orígenes, principales características, conceptos y definiciones. Por esta razón lo he elegido para representar el capítulo en que esas informaciones básicas son retomadas y revisadas o profundizadas bajo la mirada de la comunicación.

1. “Visita guiada” (Los Pompapetriyazos) - Revisión e identificación de teorías adecuadas al escenario; presentación del problema y motivaciones subjetivas

En la obra Visita Guiada, el grupo del barrio bonaerense Parque Patricios hace un recorrido imaginario por el Parque presentando las historias y los mitos del barrio a través de visitas a sus monumentos y sectores, así como a monumentos inventados, pasando por estatuas vivientes, sitios creados por los vecinos y rituales ya olvidados. Por ser un espectáculo que estimula una mirada renovada sobre un espacio a que la gente está acostumbrada a ver automáticamente, me pareció apropiado titular esta parte del capítulo, ya que en ella son revisitadas algunas de las teorías existentes sobre el tema, las cuales fueron seleccionadas por ser la base sobre la cual el análisis fue construido, y además contiene los deseos e imaginaciones subjetivas que me han motivado a hacer este trabajo.

Motivaciones subjetivas con respecto al tema

Mi vinculación con el teatro comunitario comenzó después que llegué a Argentina, en agosto de 2009. Lo fui a conocer por sugerencia del actor Lito Cruz¹ que, en aquel momento, estaba en el cargo de director de La Comedia de la Provincia de Buenos Aires. Cuando lo entrevistaba para un periódico brasileño, él me preguntó si conocía el teatro comunitario y, ante mi negativa, me dijo que mientras no lo conociera, no podría afirmar que conozco Argentina, porque es una invención nacional que dice mucho del país. Fui a ver la obra “Venimos de muy lejos”², del grupo Catalinas Sur, en el barrio de La Boca. El impacto que me produjo fue inmenso e inmediato. A pesar de no pertenecer al territorio, fui afectada por esa magia y pronto

¹ Foto de Lito Cruz [imagenes – IB – 20110623210518 P6230073](#)

² Foto de “Venimos de Muy Lejos” [imagenes – 2010-07-01 P107382.jpg](#)

me percaté que la transformación que ocurría en mí se daba también en muchas otras personas que lo estaban presenciando por primera vez. En cuanto maestranda Plangesco decidí, en aquél mismo momento, investigarlo para entender ese fenómeno.

La identificación con el área de comunicación y con el teatro comunitario me permite avanzar en el terreno de lo social, reuniendo los valores y conocimientos de mi formación personal con los profesionales acumulados a lo largo de más de 30 años de actuación como periodista, a partir de la revisión y renovación de la teoría que me son proporcionados por la maestría. Ese intenso y profundo aprendizaje de los últimos dos años me ha llevado a repensar mis saberes y a descubrir que sabía más de lo que pensaba en algunas áreas y menos de lo que me imaginaba en otras. Así que, más allá del desafío de la propia investigación, existe también la aventura de la auto-transformación en la medida en que voy avanzando en ese campo.

En cuanto “tesista”, percibo que este es el comienzo porque aún tengo mucho que aprender y aprenderme. Esa aventura no se agota en el desarrollo de la tesis, incluso porque tengo una limitación en relación a tiempo a que debo respetar. Lo que me motiva, sobretodo, es la pasión por los descubrimientos advenidos de la apropiación de nuevas miradas y conceptos, y por el campo estudiado, en especial en lo que se refiere a su originalidad y su potencialidad transformadora.

El teatro comunitario comienza cuando un grupo de personas de una determinada comunidad decide reunirse para hacer y vivir arte y, a través de ella contar y cambiar su propia realidad. Con el tiempo y su propio ritmo de evolución, gran parte de esos grupos se transforman en organizaciones sociales en tanto conjunto de sujetos aglutinados alrededor de un objetivo colectivo, las cuales están atravesadas por una infinidad de instituciones. La finalidad de este trabajo no es sólo analizar esas instituciones sino sus relaciones con los sujetos que integran la organización. Es también saber qué tipo de interacciones se dan entre los individuos. Descubrir por qué esa organización generada dentro de la sociedad capitalista y competitiva tiene características y objetivos tan diferentes a esa misma sociedad en la que está inserta. Qué hace que cada vez más individuos quieran participar de ella es algo que necesita ser investigado también. Por qué, cuándo y cómo se da el proceso de identificación – que es tan fuerte en esta organización – en tanto ser del grupo es una cuestión que no puede ser desvalorizada.

Para ello es indispensable saber las condiciones y modalidades de la construcción de subjetividades en esa práctica social y las posibilidades de transformación de sentido. Para este análisis, es importante recurrir a la noción de

imaginario social de Cornelius Castoriadis a la que se refiere Ana María Fernández en su obra *Las lógicas colectivas* y que alude “al conjunto de significaciones por las cuales un colectivo – grupo, institución, sociedad – se instituye como tal; para que como tal advenga, al mismo tiempo que construye los modos de sus relaciones sociales-materiales y delimita sus formas contractuales, instituye también sus universos de sentido” (Fernández: 2008, 39).

El teatro comunitario en cuanto a organización forma una red simbólica y tiene un conjunto de significaciones imaginarias por el cual se instituye como tal y al mismo tiempo instituye su universo de sentido. Ese mismo proceso se da en cada uno de los grupos que lo constituye haciendo con que, por más que tengan un conjunto de significaciones en común, sean tan diferentes unos de los otros. Es importante analizar por qué el proceso se da de una manera en un grupo y de otra en otro. Comprender sus elecciones más allá de las diferencias estructurales y de contexto entre los grupos. Para dar cuenta de la capacidad de estos grupos de adoptar algunos valores y crear otros nuevos – que los aproximan o los diferencian – los conceptos de imaginario efectivo y radical planteados por Castoriadis y citados por Ana María Fernández se vuelven un valioso aporte. Otro cuestionamiento que es necesario hacer dice respecto a la existencia o no de ideología partidista en esos grupos. La respuesta positiva llevaría, sin duda, a innumerables preguntas, comparaciones, análisis.

Entre las principales características del teatro comunitario están las construcciones colectivas de la memoria del barrio o pueblo de pertenencia y de la proyección – casi siempre optimista – del futuro. Puede que no sea el único tipo de organización social ubicada en el terreno de la cultura con tales características, pero en ella tienen un peso y una intensidad muy particulares. ¿Qué significaciones hay por detrás de esa necesidad de cada uno de los grupos y del teatro comunitario como un todo? ¿En qué momento y de qué modo se generan esos procesos? El análisis de esas cuestiones es fundamental para entender mejor ese colectivo que opera implícita y explícitamente en lo simbólico, adoptando, creando, recreando y transformando significaciones sociales.

Presentación del problema

Existen algunos libros y tesis que abordan el teatro comunitario, esa vertiente teatral creada en 1983 y que transforma vecinos en autores y actores de su propia historia y vectores de cambio social en su territorio. Para investigar el tema es indispensable conocer las obras que ya han sido publicadas. En *Teatro Comunitario –*

*Resistencia y Transformación social*³ Marcela Bidegain hace un resumen de la historia del teatro comunitario, contextualizando social, política y económicamente el surgimiento de los principales grupos. Junto a Mariana Marianetti y Paola Quain, la autora avanza – algunos años después – en la investigación focalizando su atención a otros grupos en *Teatro Comunitario – Vecinos al rescate de la memoria olvidada*⁴. Diego Rosemberg también ha publicado un libro - *Teatro comunitario argentino*⁵ - en que presenta un abordaje general sobre el tema y analiza algunos grupos a través de sus obras. Lo político en el teatro comunitario fue debidamente profundizado por Lola Proaño-Gómez en *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*⁶. En el año 2011 Edith Scher ha presentado su obra *Teatro de vecinos – de la comunidad para la comunidad*⁷, en que además de profundizar el tema aporta una nueva visión, desde adentro, ya que es la directora del grupo Matemurga, de Villa Crespo (CABA). Esos libros y tesis son la base de todo y cualquier estudio sobre el tema pero no tienen, sin embargo, su enfoque en los procesos comunicacionales que se desarrollan dentro de los grupos, entre esos y su entorno y de esa “vecindad” con el público.

El teatro comunitario conforma un tipo de organización compleja y como tal, es multidimensional. Según Edgar Morin, “hay complejidad cuando son inseparables los elementos diferentes que constituyen un todo y que existe un tejido interdependiente, interactivo e inter-retroactivo entre el objeto de conocimiento y su contexto, las partes y el todo, el todo y las partes, las partes entre ellas” (Morin: 2009, 38). En este contexto, se puede decir que lo político, lo educativo, lo artístico, lo comunitario, lo afectivo, lo poético, lo histórico, lo poético, lo social y lo comunicacional son dimensiones de una misma unidad.

Por tratarse de un sistema complejo, lo más adecuado es hacer una investigación interdisciplinaria en el sentido propuesto por Rolando García en el artículo *Interdisciplinariedad y sistemas complejos*⁸(García: 1994). Por su propia naturaleza, esta investigación no pretende abarcar toda esa diversidad, pero puede y debe contribuir a generar procesos reflexivos en relación a ella. De esa manera, son realizados estudios parciales de algunos de sus elementos, pero mirando desde la comunicación que les atraviesa a todos y ayuda a entender los procesos que tienen lugar en esa totalidad organizada. Es a partir de esa mirada comunicacional que son

³ Foto del libro de Marcela [va en archivo adjunto](#)

⁴ Foto libro de Marcela y otras [va en archivo](#)

⁵ Foto libro de Diego [va en archivo](#)

⁶ Foto libro de Lola [va en archivo](#)

⁷ Foto libro de Edith [va en archivo](#)

⁸ Ese artículo de Rolando García fue encontrado en internet, en formato pdf y al final del texto dice dónde y cuándo fue publicado originalmente.

indagadas y problematizadas las dimensiones política y educativa de las prácticas del teatro comunitario, por ejemplo.

Nuestra lectura es que el teatro comunitario, por su perfil colectivo y democrático, su territorialidad definida, la intencionalidad de discutir, entender y exponer problemas comunes para entonces intentar resolverlos, es una práctica social de por sí. Lo tomamos en el sentido abordado por Washington Uranga, en *Mirar desde la Comunicación*, donde dice que “las prácticas sociales son, desde lo comunicacional, “prácticas de enunciación” que se van construyendo a través de las narraciones, y mediante el desarrollo de habilidades y técnicas expresivas, un discurso que es entramado de la cultura y fundamento de la historia de vida de una comunidad” (Uranga: 2007,1). El mismo autor, haciendo referencia a Jesús Martín-Barbero, dice que “la comunicación es un proceso social de producción, intercambio y negociación de formas simbólicas, fase constitutiva del ser práctico del hombre y del conocimiento que de allí se deriva.” (Uranga: 2007, 3)

Esa tesis pone énfasis en esos procesos en tanto dimensiones constitutivas del teatro comunitario. En lo comunicacional es posible encontrar, también, vínculos con las competencias que Jesús Martín-Barbero propone para la comunicación social y que son las competencias históricas, las lógico-simbólicas y los saberes estéticos en su connotación más amplia de sensibilidad, sentido, práctica y donde se ubica también lo artístico (Barbero, 2003)⁹.

La dimensión política puede ser detectada más en el proceso organizativo y productivo que en los argumentos y la puesta en escena como, como bien lo señala Lola Proaño-Gómez en *Poéticas de la Globalización en el Teatro Latinoamericano*. “Estos grupos encarnan la tensión propia del sistema de manera pacífica e integradora y expresan la necesidad de la potencia constituyente por fundar y re-fundar la sociedad”. (Proaño-Gómez: 2007, 159) En el seminario “Reconstrucción de la Historia. Los productos culturales (teatro, discurso político y canción popular) como arsenal de la memoria.”, propuesto por la maestría de Historia y Memoria de la Universidad Nacional de La Plata en 2010, la docente explicaba cómo veía “lo político” en el teatro comunitario.¹⁰

La dimensión educativa está presente en todas las partes constitutivas del teatro comunitario (organización, creación, producción, puesta en escena, etc.) y puede ser analizada bajo la mirada de Jorge Huergo, que dice: “El proceso educativo tiene un sentido contrahegemónico en la medida en que tiende a generar distintos

⁹ Este artículo está en el archivo Julio 2008 del blog www.comeduc.blogspot.com

¹⁰ Grabación de una parte de la clase de Proaño-Gómez en el seminario en [Digital Voice Editor – audio Lola3.dvf - de 00:01:44 a 00:03:30](#)

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...” (Huerfano: 2003, 6).

Lo comunitario siempre remite a la noción de comunidad, una palabra que ha recibido múltiples sentidos, a veces antagónicos. En ese estudio va a ser entendido a partir de la definición de Zigmunt Bauman, para quien “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” (Bauman: 2005, 7).

Tanto en su hacer teatral como en su modo de organización y funcionamiento, el teatro comunitario tiene la *poíesis* como uno de sus principales rasgos. Al explicar la *poíesis* teatral, Jorge Dubatti dice que ella “designa el trabajo de producción del ente artístico, el ente en sí, y el ente en tanto proceso de hacerse: *poíesis* es la suma multiplicadora de trabajo + cuerpo poético + procesos de semiotización. Producción y producto, trabajo en progreso y artefacto. ... Por la doble dimensión de trabajo y de ente, la *poíesis* es acontecimiento: acción humana y suceso, algo que pasa, hecho que acontece en el tiempo y en el espacio”. (Dubatti: 2007, 91) En su tesis *Educación poética – digno derecho del género humano*, Jacqueline Zapata habla de la existencia de un poder poético “que se despliega cuando se da condición para ello, ya que por principio no impone, porque consigo viene tan sólo la apertura, el impulso a la libertad y responsabilidad de crear por siempre condiciones de vida digna” (Zapata: 2003, 139), lo que ayuda a entender uno de los aspectos de la dimensión educativa en esas prácticas.

El teatro comunitario también es un lugar donde los actores suelen ser “sujetos de conocimientos capaces de producir nuevos deseos, sentidos y planes propios de transformación” (Retola: 2006, 15), y en que se da el proceso de *autopoiesis* de que Germán Retola habla en el artículo *Conocer para transformar*. El autor se refiere al campo de la planificación en general, pero ese nuevo paradigma caracterizado por la autoorganización e interdependencia tiene vinculación directa con las prácticas de aprendizaje que se dan en el teatro comunitario. En los grupos son generados espacios reales de resignificación, creación y apropiación de teorías y métodos los cuales, después de pasar por la instancia de la reflexión, producen nuevos conocimientos, herramientas y tecnologías. Es un proceso constante de recreación, nuevo aprendizaje y autoorganización de la vida (Retola: 2006, 15).

El desarrollo de esta tesis se basa en el concepto adoptado por la maestría Plangesco en su propuesta académica en el cual consta que los procesos comunicacionales son prácticas sociales “factibles de ser reconocidas como espacios de interacción entre sujetos en los que se verifican procesos de producción de sentido, de creación y recreación de significados, generando relaciones en las que esos mismos sujetos se constituyen individual y colectivamente” (Uranga: 2001, 30) como ya fue mencionado en la presentación de ese trabajo.

Apropiarse de este abordaje significa situar el estudio en el terreno de la cultura, entendida como principio ordenador de la vida cotidiana. Siguiendo en la línea de pensamiento presente en la propuesta Plangesco – por ser absolutamente adecuada al tema – la cultura es vista como un modo de ligazón entre el tiempo y el espacio porque no sólo organiza las experiencias presentes sino que también habla de utopías y recuerdos, además de permitir al sujeto definir su situación dentro de la vida social y colectiva. “La cultura es, pues, memoria de lo que hemos sido; igualmente, constituye el registro imaginario y sedimentado de lo que alguna vez pudimos ser y hacer. Es, en perspectiva, lo que da espesor al presente y factibilidad al porvenir.” (Uranga: 2001, 26)

Es importante, sin embargo, reconocer que el teatro comunitario es formado por distintos elementos y dimensiones como el territorio, los afectos, las personas, las organizaciones, aspectos económicos, historias, ocupaciones, políticas públicas, carencias y deseos, entre muchas otras cosas, que interactúan entre sí y dan sentido a la práctica de gestión de estos grupos. Por lo tanto, lo podemos definir como un sistema complejo desde donde abordar algunos de esos aspectos y dimensiones de las prácticas para construir un complejo cognoscitivo desde el cual se produjo la tesis. Esta perspectiva metodológica ha facilitado la puesta en relación a esas múltiples dimensiones y elementos del sistema y la construcción de un texto en el cual interactúan el lenguaje escritural, audiovisual y sonoro.

Esta tesis está estructurada en capítulos que presentan un conjunto de ideas afines y que, a su vez, están conformados por tres diferentes aspectos interrelacionados. Así, el primero reúne los elementos que permiten conocer el teatro comunitario al conjugar las teorías que lo pueden explicar, las definiciones existentes y los hechos históricos que han propiciado su surgimiento y crecimiento a lo largo del tiempo. En el segundo son trabajadas separadamente las dimensiones política y educativa de esas prácticas y los procesos comunicacionales identificados en cuestiones puntuales, por más que éstos estén presentes en absolutamente todas las intenciones y acciones del teatro comunitario. La memoria colectiva y lo comunitario son características importantes y estimuladas en esas agrupaciones no sólo

internamente sino que también entre ellas y con los que se les acercan, por eso aparecen juntas en el tercer capítulo. Los tres grupos estudiados son presentados separadamente en el cuarto capítulo.

Las herramientas de investigación utilizadas durante los dos años de trabajo de campo fueron la observación participante, las entrevistas, las historias de vida, el lenguaje audiovisual como dispositivo de exploración, la investigación documental y la encuesta.

BIBLIOGRAFÍA

- BARBERO, Jesús – *Saberes hoy: disseminaciones, competencias y transversalidades*. 2003. En www.comeduc.blogspot.com
- BAUMAN, Zigmunt - *Comunidad: en busca de seguridad en un mundo hostil*. Buenos Aires, Siglo XXI de Argentina Editores, 2005.
- DUBATTI, Jorge. *Filosofía del Teatro I – convivio, experiencia, subjetividad*. – 1ª ed. Buenos Aires: Atuel, 2007
- FERNÁNDEZ, Ana María – *Las lógicas colectivas: imaginarios, cuerpos y multiplicidades – 2ª ed.* Buenos Aires, Biblos, 2008.
- GARCÍA, Rolando – artículo *Interdisciplinariedad y sistemas complejos* publicado en LEFF, Enrique (comp.) *Ciencias sociales y formación ambiental*. Barcelona, Gedisa, UNAM, 1994.
- HUERGO, Jorge - *Lo que articula lo educativo en las prácticas socioculturales*, Reconquista (Chaco), INCUPO, 2003.
- MORIN, Edgar- *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro* – Buenos Aires, Nueva Visión, 2009.
- PROAÑO-GÓMEZ, Lola – *Poéticas de la Globalización en el Teatro Latinoamericano*. California – USA, Gestos, 2007.
- RETOLA, Germán – artículo *La producción de conocimientos pertinentes a los escenarios de transformación – Conocer para transformar*. La Plata, Revista Tram[p]as de la comunicación y la cultura n° 50, Facultad de Periodismo y Comunicación Social (UNLP), 2006.
- URANGA, Washington; *Mirar desde la comunicación*. www.catedras.fsoc.uba.ar/uranga/uranga_mirar_desde_la_comunicacion.pdf
- ZAPATA, Jacqueline M. – *Educación poética – digno derecho del género humano*. En Límite – Revista de Filosofía y Psicología – Vol. I n° 13, México, 2003. P. 137-168

Capítulo I

2 - Un viaje inolvidable (Murga del Monte) – definiciones de teatro comunitario

“Un viaje inolvidable” es una obra producida por el grupo de Oberá, Misiones, como un homenaje a la empresa Expreso Singer por ocasión de su 70° aniversario y que fue presentada durante la Fiesta Nacional del Inmigrante en la ciudad. Con tan sólo 15 minutos de duración, el espectáculo transporta al público a la creación del “patito” Singer nº 1 y lo ha atrapado de tal modo que los vecinos de la Murga del Monte tuvieron que agregar nuevas funciones, llegando a las 54 en 14 días. Es un ejemplo claro de cómo esas construcciones colectivas que rescatan valores de determinado territorio pueden llevar a las personas a identificarse totalmente con ellas. Por sintetizar el poder afectivo y comunicacional alcanzados por esos grupos en su espacio de pertenencia, elegí usar esa obra para nombrar la parte destinada a las definiciones de teatro comunitario.

El teatro comunitario pertenece a la misma categoría de manifestación artística que el teatro profesional y el oficial, pero tiene algunas características muy diferentes de estos, que van más allá de la elección del tema, el escenario y la profesionalización. En estos últimos el éxito es el objetivo mayor y es medido por la recaudación en la boletería y la presencia en los grandes medios. Para llegar a ese objetivo, se hacen importantes inversiones en la producción (actores, escenarios, elección de la casa donde lo van a presentar, director, texto y/o autor reconocido), que no siempre son suficientes para alcanzarlo.

En el teatro comunitario los vecinos-actores asumen el compromiso de ensayar - por lo menos una vez a la semana - después de cumplir una jornada normal de trabajo en sus profesiones, participan de la creación del texto y de la puesta en escena, usan objetos y escenarios contruidos artesanalmente para contar una historia no siempre lineal, pero mayormente ligada a la historia del barrio y condimentada con anécdotas personales o colectivas. El éxito es medido por el aplauso, la satisfacción del público, el tiempo que tienen que seguir en el espacio en que ocurre la función después que esta termina porque los vecinos los quieren abrazar y charlar sobre lo que han visto, la alegría de haberlo logrado y a través de la transformación percibida en sus integrantes y en la comunidad de pertenencia.

Por su carácter novedoso, local y en constante movilidad, el teatro comunitario aun no está presente en los diccionarios especializados. Por esa razón no existe un concepto general y único sobre el tema sino una pluralidad de características coincidentes en los textos e investigaciones existentes hasta el momento. En todas las explicaciones encontradas en la bibliografía y páginas de la *web* sobre teatro comunitario se destaca su principal singularidad: ser *hecho de y para* la comunidad, o sea, sus integrantes son vecinos-actores no profesionalizados.

En el sitio oficial de la Red Nacional de Teatro Comunitario en internet¹ aparece, además, que el teatro comunitario:

- Nace de la voluntad comunitaria de reunirse, organizarse y comunicarse, parte de la idea de que el arte es una práctica que genera transformación social y tiene como fundamento de su hacer, la convicción de que toda persona es esencialmente creativa y que sólo hay que crear el marco y dar la oportunidad para que esta faceta se desarrolle.

- Trabaja desde la inclusión y la integración, por lo tanto es abierto a toda persona que se acerque y quiera participar, de manera voluntaria y en carácter *amateur*, es decir, con amor por lo que se hace.

- Es numeroso. No debería contar con menos de 20 integrantes, por lo tanto en la temática de sus obras siempre aparece el nosotros, lo épico. Su búsqueda estética aborda tanto la comedia como la tragedia, pero nunca el drama psicológico. Retoma y resignifica, además, los géneros populares tales como el sainete, la murga, el circo, la zarzuela, la opereta y otros.

- Es autoconvocado y autogestivo, genera sus propios recursos y apoyos, pero mantiene su libertad e independencia.

- Genera la aparición de un público nuevo, compuesto, en primer término, por el entorno familiar y social de quienes participan, así se trate de un barrio, una fábrica, u otro espacio comunitario en el cual haya nacido, y, en segunda instancia, por la comunidad en un sentido más amplio, ya que sus espectáculos tienen llegada a un gran sector de la población que habitualmente no frecuenta las salas de teatro.

- No tiene filiaciones partidarias ni religiosas.

- Incentiva los lazos sociales en el seno de la comunidad de la que es parte. Su propuesta apunta a que el barrio, la zona o cualquiera fuese el lugar en donde se desarrolle, sea una unidad comunitaria, en la que el arte no esté escindido de la vida de la gente.

¹ www.teatrocomunitario.com.ar

Algunos autores van más allá de esas características, agregando cuestiones como el uso del espacio público, el rescate de la memoria, la celebración y la construcción colectiva. Diego Rosemberg dice que “cuando gran parte de los argentinos se encierran en sus casas estos novedosos grupos teatrales apuestan a la reapropiación del espacio público, al convertir calles y plazas en sus principales escenarios. En tiempos de grandes crisis y soledades inmensas, retoman un viejo quitapenas: juntarse a celebrar” (Rosemberg: 2009, 8). El autor añade que la definición de celebración o fiesta contiene “la noción de participación colectiva, es más democrática y hay un acto comunicativo multidireccional” (Rosemberg: 2009, 18).

El rescate de la memoria es considerado una característica importante por los autores e investigadores de teatro comunitario, porque, como bien lo dicen Marcela Bidegain, Marina Marianetti y Paola Quain, “barrios y pueblos vuelven a recuperar su voz y 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 y la reconstrucción de los vínculos del tejido social” (Bidegain y otras: 2008, 20). En “Teatro comunitario – vecinos al rescate de la memoria olvidada”, las autoras, citando a Jorge Dubatti, aclaran que ese rescate “no es para hacer museos sino para entender el presente, construir y experimentar subjetividades o formas de estar en el mundo, de habitarlo y concebirlo”. (Bidegain y otras: 2008, 24)

Más allá de mantener características generales que son comunes a todos, cada grupo tiene su propia identidad acorde al territorio de pertenencia, a su coordinador o director y a sus integrantes. La investigación y el análisis hechos para esta tesis sobre teatro comunitario son desarrollados a partir del enfoque en tres colectivos diferentes que son: Catalinas Sur, el pionero, el grupo más grande y consolidado, creado en el barrio porteño de La Boca en 1983; Los Villurqueros, que surgió en 2002 en el barrio bonaerense de Villa Urquiza y tiene asumida vocación a la militancia política; y Cruzavías, ubicado en un conjunto de villas de la ciudad de Nueve de Julio, Provincia de Buenos Aires, el cual comenzó en 2004 y lleva su compromiso social más allá de su vocación como grupo de teatro comunitario, creando colectivamente nuevas alternativas de intervención en la realidad de su territorio de pertenencia.

Sus identidades tan marcadas - y las notables diferencias entre ellos - me llevaron a elegir esos tres grupos para hacer un análisis con mayor profundidad. Catalinas Sur², por ser el grupo pionero, el primero que conocí, siendo por tanto el que me ha

² Foto de un material de divulgación del grupo Catalinas [va en archivo](#)

motivado a ingresar en esa aventura de investigarlos. Los Villurqueros³, por estar ubicado geográficamente en el extremo opuesto de la ciudad con todo lo que eso implica en términos de identidad con base en la territorialidad, y por su asumida opción por la vía política no partidaria. Cruzavías⁴ me ha interesado por presentar una realidad y una mirada diferentes con relación a los de la Capital Federal. El grupo de la ciudad de 9 de Julio, en el interior de la provincia de Buenos Aires, tiene marcada vocación social y crece en un ritmo especialmente rápido en tanto colectivo de teatro comunitario y con la misma intensidad se fortalece como organización social.

Catalinas Sur – creado en el barrio de La Boca, CABA, en 1983

Director: Adhemar Bianchi

Número de integrantes: 300

Los Villurqueros – creado en el barrio Villa Urquiza, CABA, en 2002

Directora: Liliana Vásquez

Número de integrantes: 30

Cruzavías – creado en la Ciudad Nueva, un conjunto de barrios ubicado en el “otro lado” de las vías del tren, en la ciudad de 9 de Julio (Buenos Aires), en 2004

Directora: Alejandra Arosteguy

Número de integrantes: 45

BIBLIOGRAFÍA

- BIDEGAIN, Marcela, MARIANETTI, Marina y QUAIN, Paola – *Teatro Comunitario – Vecinos al Rescate de la Memoria Olvidada*. Buenos Aires, Ediciones Artes escénicas, 2008.
- ROSEMBERG, Diego – *Teatro Comunitario Argentino*, Buenos Aires, Emergentes, 2009.
- www.teatrocomunitario.com.ar

³ Foto de un material de divulgación del grupo Los Villurqueros [va en archivo](#)

⁴ Foto de un material de divulgación del grupo Cruzavías [va en archivo](#)

3. Promesas rotas (AlmaMate) – contexto histórico, social y económico

Esa obra surgida del aporte colectivo del grupo del barrio de Flores (Capital Federal) cuenta la historia de la Plaza de los Periodistas y sus múltiples vaivenes a lo largo del tiempo hasta que la lucha de los vecinos pudo torcer el destino, logrando que se cumpliera la promesa de hacer una plaza. Me parece adecuada para nombrar esa parte del primero capítulo porque la historia reciente de Argentina también ha pasado por vaivenes en lo social, en lo político y en el económico y el teatro comunitario ha surgido con la intención de torcer el destino, por lo menos en su territorio de pertenencia.

“... Todos estamos involucrados en una tarea triple: la tarea intelectual de analizar crítica y lucidamente la realidad; la tarea moral de decidir los valores a los que en estos momentos debemos darles prioridad y la tarea política de decidir cómo podríamos contribuir inmediatamente a que el mundo emerja de la caótica crisis estructural actual de nuestro sistema-mundo capitalista, hacia un sistema-mundo diferente que sea sensiblemente mejor...”

Immanuel Wallerstein (2006)¹

El día 9 de julio de 1983 es considerado el día de nacimiento del teatro comunitario. En la fecha, un grupo de vecinos de La Boca hacía su primera presentación como actores en una chorceada organizada por la mutual de padres de la escuela del barrio. Casi todos aquellos integrantes pertenecían a la mutual y eran padres de alumnos de la escuela Carlos Della Penna, del barrio, que decidieron apartarse de la cooperadora escolar que limitaba y sabotaba sus iniciativas sociales y crear – como un acto de resistencia – un grupo de teatro al aire libre. La primera aparición pública del grupo fue realizada en la plaza Malvinas Argentinas, ubicada en el centro de un conjunto de monobloques denominado Catalinas Sur². Nació el Grupo de Teatro al Aire Libre Catalinas Sur con el objetivo de recuperar el tejido social devastado, volver a reunirse y revitalizar el espacio público abandonado.

¹ Este texto, usado como prólogo en el libro *Transformaciones recientes en la economía argentina. Tendencias y perspectivas* (coordinado por Basualdo, Victoria y Forcinito, Karina - 2007), sirve para ilustrar porque coincide con lo que viene haciendo el teatro comunitario en Argentina a lo largo de su breve historia.

² Material publicado por Catalinas [va en archivo adjunto](#)

La democracia estaba siendo restablecida, después de una fuerte dictadura militar que había gobernado el país de 1976 a 1983, dejando graves consecuencias económicas, sociales y políticas. En la conducción de la economía del país, los militares adoptaron la matriz de pensamiento neoliberal que estaba en expansión en el mundo occidental, generando un panorama marcado por la inflación, una grave desindustrialización, desempleo y la proliferación de zonas carenciadas en las grandes ciudades. Argentina - así como los demás países periféricos - ya venía sufriendo las consecuencias de la crisis que había asolado el mundo en el comienzo de la década del 70 y producido el creciente predominio del capital financiero liderado por los conglomerados de propiedad asociada multinacional que actuaban a escala internacional. A la par de la regresión económica, la estructura social era destruida a través de la represión, de las constantes violaciones a los derechos humanos y que culminaron con la desaparición de más de 30 mil personas³. El gobierno militar no le daba cualquier posibilidad de reacción a la población civil ya que también “clausuró la práctica política, suspendió toda actividad gremial, sindical, prohibió las conformaciones de asociaciones, confederaciones, centros de estudiantes, desarticuló y paralizó al conjunto de la sociedad a la que condenó al silencio. La anulación de la comunicación.” (Bidegain, 2007: 20)

Algunos meses antes del “estreno”, los miembros de la mutual invitaron al director teatral uruguayo Adhemar Bianchi⁴ para que diera un taller de actuación para el grupo, que ya venía promoviendo ese tipo de actividad. Según el propio Adhemar, ellos le pidieron que diera cursos de teatro y él hizo una contrapropuesta de hacer teatro con los vecinos en la plaza y recuperar el espacio⁵. Cuando ocurrió la función, aun estaba vigente el estado de sitio y cuentan algunos integrantes que un helicóptero y patrulleros se acercaron al lugar para vigilar, donde más de 800 personas estaban reunidas a celebrar.⁶

Los gobiernos democráticos que asumieron el control del país después de la dictadura hicieron profundas modificaciones en la estructura institucional y el aparato administrativo, pero no sustituyeron el modelo neoliberal. En realidad, fue bien al revés, como lo explica Basualdo: “Las transformaciones regresivas en el patrón de

³ Victoria Basualdo y Karina Forcinito defienden que el legado más evidente de la dictadura – las atroces violaciones a los derechos humanos - sólo adquiere cabal significación histórica cuando es puesto en relación con la herencia económica asociada a esta traumática experiencia. (Transformaciones recientes en la economía argentina. Tendencias y perspectivas: 2007, p. 37)

⁴ Foto de Adhemar [imagenes – IB – 2011-03-25 P3240050.jpg](#)

⁵ Entrevista grabada en 18 de octubre de 2010 - [Digital Voice Editor - audio Adhemar1 \(3min a 3:13min\)](#)

⁶ El hecho suele ser contado en encuentros informales, incluso por el propio director, y también está presente en el libro “Teatro de Vecinos...”, de Edith Scher, 2010: 131.

funcionamiento de la economía argentina se fueron profundizando durante el gobierno constitucional posterior a la dictadura, encabezado por el presidente Alfonsín (UCR). A pesar de los cambios político-institucionales vinculados al retorno a la democracia, se mantuvo en este período la subordinación de las políticas públicas en general, y de la política económica, en particular, a la lógica de la acumulación de las fracciones mencionadas del poder económico, cuyas contradicciones derivaron en una espiral hiperinflacionaria de precios y en el agravamiento de la situación económica y social general". (Basualdo, 2007: 40)

El problema no era exclusivamente argentino, como bien lo explica Ricardo Aronkind: "Con el derrumbe a fines de los '80 del "socialismo real" y del imaginario alternativo al capitalismo, se rompió a nivel mundial una constelación de fuerzas que empujaba a los estados a buscar equilibrios sociales, y por lo tanto económicos, que generaran consensos. La llamada globalización, en ese sentido, ha representado fundamentalmente un triunfo del capital sobre el trabajo, y una tendencia marcada hacia las disparidades económicas y sociales". (Aronkind: 2007, 409)

En ese contexto nacional e internacional, el grupo Catalinas seguía creciendo y descubriendo su propio rumbo como el único colectivo de teatro de vecinos para vecinos hasta 1996. El segundo impulso vital en dirección a lo que hoy es conocido como teatro comunitario ocurrió ese año, cuando – "inspirados por la experiencia de Catalinas Sur – el grupo de teatro callejero Los Calandracas decidió abandonar sus espectáculos itinerantes para fijar raíces en el Circuito Cultural Barracas y comenzar a trabajar con los vecinos" (Rosemberg, 2009: 11). En plena época de profundización de las matrices de pensamiento neoliberal y posmoderno – y la consecuente fragmentación de la sociedad en función de sus principales características, que son el individualismo, el egoísmo, la inmediatez y la vinculación de las nociones de cultura y de política a productos reemplazables – esos grupos lograban atraer nuevos integrantes y públicos, yendo a contrapelo del modelo dominante.

Las políticas económicas adoptadas y las consecuencias inevitables del proceso de globalización generaron un escenario de extremada inestabilidad que hizo explotar la crisis del 2001. La población sale a las calles para protestar, participar de asambleas barriales y clubes de trueque, reocupando el espacio público. En ese contexto, los grupos Catalinas Sur y Circuito Cultural Barracas se lanzan a incentivar, transmitir y apoyar la creación de nuevos grupos de la misma naturaleza, desencadenando la conformación de un gran número de ellos. Como consecuencia, en 2002 surgieron nuevas agrupaciones de vecinos-actores como una voluntad auténtica de volcarse al arte y la "necesidad creativa y física de decir, mostrar y pensar

qué nos hace argentinos y cómo sobrellevamos esa condición”, según Marcela Bidegain (Bidegain, 2007: 23).

La expansión del movimiento en ese momento histórico es explicado por Diego Rosemberg, como una manera de “desafiar y marchar a contrapelo de los valores dominantes de la época: se propone reconstituir tejidos sociales en un país que está fragmentado y que exalta el individualismo; revaloriza el propio territorio y la identidad en medio de una globalización homogeneizante; fomenta la comunicación cuerpo a cuerpo mientras el entorno impone la virtualidad en las relaciones interpersonales”. (Rosemberg, 2009: 8).

En esos dos períodos tan importantes de la historia del teatro comunitario –el surgimiento en 1983 y la multiplicación en 2002 - había un dominio absoluto de las matrices de pensamiento posmoderna y neoliberal. Sus consecuencias sobre la sociedad argentina son fácilmente detectables en los análisis respecto a esas épocas. No tan obvia pero igualmente presente era la influencia de esas ideas dominantes en el mundo académico. En un artículo sobre los estudios de comunicación, Florencia Saintout hace algunas reflexiones que aportan datos y miradas para el mejor entendimiento de esos momentos. Ella explica que el campo de estudios de la comunicación se consolida a fines de la década del ochenta, “atravesado por la orgía posmoderna que afirma que la historia se murió, que no existe lo real, que “los acontecimientos están en huelga” (Baudrillard, 1997) y que de la mano de la bandera de la diversidad encontraremos las respuestas a ser “finalmente humanos” (Vattimo, 1990). Un pensamiento que se sostiene en la derrota política y, fundamentalmente, en el triunfo del capitalismo y la consagración de un sujeto clave: el individuo consumidor”. (Saintout, 2010: 81)

Al hablar específicamente del 2001, la autora dice que ese año se volvió un emblema de una historia que no ha muerto porque muchas voces se han alzado en su nombre. Ella se refiere a los movimientos sociales que surgieron de inmediato en los espacios públicos para denunciar los efectos del liberalismo. El hecho la lleva a señalar la necesidad de cuestionar esas líneas de pensamiento porque “el discurso sobre un orden de la absoluta fragmentación, desmaterialización, desaparición de fronteras y licuamiento de la historia en manos del mercado no puede ser enunciado como plataforma desde lo cual pensar lo social, o al menos, no puede ser enunciado sin cuestionamientos.” (Saintout, 2010: 89) El teatro comunitario está entre los movimientos sociales que ocuparon los espacios públicos no sólo para denunciar sino para cambiar la realidad y adoptar una línea de pensamiento prácticamente opuesta en la medida en que tiene por objetivo la reconstrucción de los lazos sociales, de la identidad, de la memoria, del trabajo colectivo, de la solidaridad y de los sueños.

Todos esos movimientos refuerzan la idea presentada por Saintout de que la historia no ha muerto. Además, hay motivos para tener esperanza porque, como lo dice Aronskind “en tanto perviva un anhelo social por la equidad, por una vida decente, por el derecho a participar en la construcción del propio destino, persistirá el impulso hacia el desarrollo como respuesta superadora de otras múltiples respuestas a la indagación sobre qué elementos hacen que la vida sea vivible”. (Aronskind: 2007, 416)

BIBLIOGRAFÍA

- ARONSKIND, Ricardo – “Preguntas sobre el desarrollo a comienzos del siglo XXI” en *Transformaciones recientes en la economía argentina. Tendencias y perspectivas*. BASUALDO, Victoria y FORCINITO, Karina – Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.
- BASUALDO, Victoria y FORCINITO, Karina - *Transformaciones recientes en la economía argentina. Tendencias y perspectivas*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.
- BIDEGAIN, Marcela - *Teatro Comunitario – Resistencia y transformación social*. Buenos Aires: ATUEL, 2007.
- ROSEMBERG, Diego – *Teatro Comunitario Argentino*. Buenos Aires: Emergentes, 2009.
- SAINTOUT, Florencia – “Los ¿inmortales? Peligros de la transparencia (La persistencia de la mirada neoliberal en los medios de comunicación)” en *La Comunicación como objeto de estudio: teoría, metodología y experiencias en investigación*. Autores varios. 1ª ed. San Salvador de Jujuy, Argentina: Ediciones DASS, , 2010
- SCHER, Edith - *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*. 1ª ed. Buenos Aires: Argentores, 2010.

Capítulo II – “Teatro de vecinos. De la comunidad para la comunidad”

Libro - Scher, Edith, 2011, Ediciones INTeatro

El libro de Edith Scher sobre teatro comunitario es el más reciente sobre el tema y tiene como particularidad el hecho de ser escrito por alguien de adentro del movimiento, ya que ella es la directora del grupo Matemurga, de Villa Crespo (Capital Federal)

1. “**Primeros relatos**” (Grupo de Berisso) - *los procesos comunicacionales en el teatro comunitario*

El grupo de la ciudad de Berisso cuenta, en su “Primeros Relatos”, la llegada de los inmigrantes luego la instalación de los frigoríficos Swift y Armour a principios del siglo XX y la explotación de los trabajadores de diversas nacionalidades que vinieron para escapar de la guerra y rehacer sus vidas. Muestra los problemas generados en la comunicación de ellos por la multiplicidad de culturas y lenguas que de pronto tienen que convivir y lo único que los une es la necesidad de ganarse el pan de cada día, pero que después encuentran maneras para relacionarse mejor. Por esa razón, me parece la obra ideal para prestar su nombre a esta parte sobre los procesos comunicacionales.

El teatro comunitario está situado en el terreno de la cultura y es constituido por múltiples procesos comunicacionales que se dan en diferentes niveles y direcciones simultáneamente. Retomando la idea de que los procesos comunicacionales son prácticas sociales atravesadas por experiencias de comunicación y que generan la producción de significados, es posible reconocerlos en prácticamente todas las dimensiones y aspectos de esa manifestación cultural popular.

Los vecinos-actores forman un grupo de nuevos sujetos sociales en el sentido a que se refiere Jesús Martín Barbero porque hay una “reconceptualización de la cultura que nos enfrenta a la existencia de esa otra experiencia cultural que es la popular, en su existencia múltiple y activa no sólo en su memoria del pasado, sino en su conflictividad y creatividad actual” (Barbero: 1987, 227) y es desde ahí que los procesos de comunicación son pensados en este trabajo.

En la propia formación de un grupo existe la voluntad explícita de comunicar algo a través del arte teatral. Ese deseo consciente aparece en la definición aprobada por los integrantes de la Red Nacional de Teatro Comunitario y publicada en su sitio en

internet, “el teatro comunitario nace de la voluntad comunitaria de reunirse, organizarse y comunicarse, parte de la idea de que el arte es una práctica que genera transformación social...” (www.teatrocomunitario.com.ar). Por estar vinculado a una comunidad determinada y permanentemente abierto a nuevos integrantes, cada grupo necesita desarrollar su propia manera de comunicarse acorde a su formación y territorio de pertenencia, pero todos trabajan en la línea de la memoria y la identidad. Como bien lo dice Adhemar Bianchi, director de Catalinas Sur “estamos hablando de nosotros y cuando se habla de identidad se habla de las problemáticas”^{* 1}.

Lo que esos grupos hacen – y lo hicieron desde el comienzo – espontáneamente y sin la participación de profesionales de comunicación tiene algunas semejanzas con la actividad llamada *Del murmullo a la palabra*, realizada por la Escuela de Ciencias de la Información en el marco de la Feria del Libro de Córdoba en 2005 y que reunía a un conjunto de distintas organizaciones sociales que trataban de hacerse ver y oír en el espacio público local. Según María Mata, coordinadora de la actividad, el murmullo de esas organizaciones y movimientos sociales constituye una práctica que da fuerza a los individuos y que a la vez aglutina, permite aprendizajes. (Mata, 2009: 22) El planteo de los profesores y alumnos participantes era cómo transformar el murmullo en palabra, o sea, en “un acto de enunciación claro y distinto, capaz de ser dicho y oído públicamente. Una palabra que no sea por los otros. ... se trata de una palabra capaz de pronunciar cuál es el orden social que se quiere construir; de una palabra política”. (Mata, 2009: 22) Más de 28 años después que el primer grupo de cerca de treinta vecinos decidió, en un acto de resistencia, enunciar su utopía de que un mundo más justo era posible desde que construido colectivamente, hoy hay decenas de otros que los han oído y se sumaron a la propuesta, contando y cantando como sienten el pasado, lo que tienen en el presente y lo que desean para el futuro.

Para que ocurra la “irrupción política de los “no contados”, de aquellos que siendo todavía parte del sistema no son tomados en cuenta por él” (Proaño-Gómez, 2007: 8), personas comunes de pueblos y barrios se organizan en grupos autogestionados autónomos e independientes de cualquier organismo político o estatal, a través de los cuales impulsan “el regreso y la presencia de la potencia, de la gente con sus demandas como poder constituyente, con sus sueños de una sociedad más justa y equitativa y con sus frustraciones”. (Proaño-Gómez, 2007: 160)

Las consideraciones de Proaño-Gómez permiten inferir que el teatro comunitario ejerce la libertad en el sentido a que se refiere Ana María Fernández al analizar conceptos de Castoriadis, puesto que al “poner en consideración la radicalidad de la

¹ Entrevista a Adhemar Bianchi en 2009 ([audio 1 – 26:21](#)) de [24:47 a 24:54](#) y de [25:04 a 25:34](#)

imaginación como colectiva y anónima implica refundar la cuestión de la libertad de un sujeto solipsista. No se trata de la libertad metafísica ni de la libertad “interior”. Sí de la libertad política de instituir nueva sociedad. Desde esta perspectiva en Castoriadis la idea de la libertad es inseparable de las nociones de autonomía, autogestión, democracia directa, etc.” (Fernández, 2008: 69)

La apertura permanente a nuevos integrantes y la horizontalidad en su estructura organizativa crean un sistema de funcionamiento diferente al que es encontrado normalmente en la sociedad. La comunicación es fundamental para minimizar conflictos y garantizar la salud de un grupo tan heterogéneo (en cuanto a edades, ocupaciones, ideologías y niveles culturales) en el que es indispensable ejercitar el hablar y el escuchar, el dar y el recibir, el compartir roles, responsabilidades, aportes y aprendizajes. Más allá del importante papel que suele tener el director en el sentido de dar forma a la dramaturgia e indicar caminos en la autogestión, casi todas las decisiones y acciones son colectivas. Muchos de esos coordinadores se presentan en el escenario como un vecino más. Es el caso, por ejemplo, de Liliana Vázquez (Los Villurqueros)^{*2} y Alejandra Arosteguy (Cruzavías)^{*3}. El director de Catalinas Sur, Adhemar Bianchi^{*4} ya no participa de esa manera, pero siempre ayuda a montar y a desmontar escenarios cuando el grupo se presenta en otros espacios que no sea su propio galpón. Esa también es una tarea compartida por todos los integrantes, pues los grupos no tienen utileros y acomodadores.

El teatro comunitario retoma, mezcla y resignifica diferentes manifestaciones culturales populares de todos los tiempos como el sainete, la murga, el circo, la opereta, el candombe y los títeres en la producción de sus obras. El uso de esos recursos tiene un apelo comunicativo de por sí y suele agradar tanto a los vecinos actores como a los espectadores porque su esencia ya está en el imaginario popular. En muchos casos, los grupos se apropian de melodías conocidas y que hacen parte del cancionero popular cambiándoles la letra por otra escrita por ellos y adaptada a la historia que quieren contar.^{*5}

El uso de esos géneros, la mirada de la comunidad sobre los hechos políticos del presente o del pasado, la alegría, el lenguaje utilizado⁶ y la reocupación de plazas y

² Foto de Liliana actuando ([imagenes/IB 2011 04 17 – P4170252.jpg](#))

³ Foto de Alejandra actuando ([imagenes/ IB 2010 06 20 – P1070306.jpg](#))

⁴ Foto Adhemar ayudando a desmontar el escenario en Villa Lugano ([Imagenes/ IB 2010 11 28 – P 1090148](#))

⁵ Un ejemplo de cómo pueden ser replanteadas canciones populares es el uso de la melodía de Chamarrita por Los Villurqueros en Avanti la Villurca ([Intelli-studio\Samsung MSX-F40 2010-03-21 - SDV 0054.mp4 – de 00:17:17 a 00:18:38](#))

⁶ En general, los temas más densos son presentados en forma de parodia, hoy ya no por una eventual prohibición sino para quitarle un poco del peso y estar acorde a la poética. Igual, se puede establecer

calles como el “espacio propio” para ensayos y funciones presentan ciertas similitudes con lo que ocurría en la Edad Media – en especial en el carnaval - según los estudios realizados por Mijail Bajtin y analizados por Jesús Martín Barbero en su libro *De los medios a las mediaciones*. (Barbero, 1987: 75) Esa no fue, sin embargo, la fuente de inspiración de Adhemar Bianchi al coordinar los comienzos del primer grupo de teatro comunitario, Catalinas Sur, en 1983. Según el director, “al principio básicamente era, desde mi lado, la recuperación del concepto popular con respecto al teatro como celebración”, el que se hacía en los corralones, y para producirlo se planteó recuperar textos y lenguajes populares, haciendo una recopilación de partes de obras del llamado Siglo de Oro del teatro español, en especial de Lope de Rueda.*⁷ Actualmente el grupo pionero utiliza muy poco el cancionero popular porque trabaja con la cantante, compositora y profesora de música Cristina Ghione, que crea canciones específicas para las obras que produce Catalinas Sur.

Como bien lo dice Gastón Falzari, la inspiración para los espectáculos no viene apenas de las manifestaciones teatrales del pasado y de la cultura popular callejera, porque sus integrantes pertenecen a la actual sociedad de la información. Él destaca la influencia de la televisión, que “ha sido y sigue siendo constructora de sentidos. En esta dirección, ha creado íconos culturales de gran arraigo en la memoria colectiva. En las obras del Teatro Comunitario, uno de los recursos frecuentes para interpelar al espectador es el rescate y el cruce de estos personajes que provienen de la cultura *massmediática* y de la industria cultural, y que han sido asimilados como populares por amplios sectores de la población.” (Falzari, 2011) Un buen ejemplo de esa situación es la escena de la obra *El Fulgor Argentino* de Catalinas Sur, en que el tema es la ley de los medios en Argentina y aparecen representaciones de Mirtha Legrand, Susana Giménez y Tinelli.*⁸ Para el investigador, la utilización de géneros de la cultura popular, la resignificación de figuras y producciones de la *massmedia* y la vinculación entre el territorio y la puesta en escena son tácticas comunicativas para interpelar al espectador. (Falzari, 2011)

Analizando esas características y retomando la propuesta misma del teatro comunitario es posible aprehender que esos procesos políticos, culturales y comunicacionales hacia la transformación social construidos en los grupos configuran una modalidad de comunicación alternativa. Según Cecilia Ceraso, la comunicación

una relación entre lo que hacen los grupos y aquello a que se refiere Barbero sobre la investigación de Bajtin: “Un lenguaje en el que predominan, en el vocabulario y los ademanes, las expresiones *ambiguas*, ambivalentes, que no sólo acumulan y dan salida a lo prohibido, sino que al operar como parodia, como degradación-regeneración, “contribuían a la creación de una atmósfera de libertad”.” (Barbero, 1987: 75)

⁷ Entrevista a Adhemar en [Digital Voice Editor – adhemar \(tiene 26:21 de duración\) – de 04:00 a 05:30](#)

⁸ Video de Intelli-studio\Samsung SMX-F40\2010-09-05 -SDV 0139.mp4 de 09:30 a 11:30

alternativa es la dimensión cultural de la acción política, un espacio para proponer nuevos valores y nociones hacia la definición de un nuevo orden social. “Estos espacios de anticipación y prefiguración ejercitan un modo de comunicar que preanuncian un nuevo modelo social. Hay un ejercicio de rescate de las formas propias, de la propia cultura”.⁹ (Ceraso, 2008: 21)

En el marco de esas organizaciones culturales se observa la incidencia de las voluntades (democrática y democratizadora, participativa, formativa, identificadora y pública) que constituyen los proyectos de comunicación alternativa. Se puede reconocer la mayoría de sus rasgos en la medida que los sectores populares se vuelven actores en la transformación al recuperar y restaurar las identidades propias; en la actitud de favorecer la comprensión de la realidad, señalar las causas de lo que se vive; en la intencionalidad de hacerse presentes en el espacio público; en un proceso de aprendizaje que tiende a favorecer la comprensión a partir del diálogo y el entreaprendizaje; en el hecho de resaltar la valorización de las propias capacidades; en el interés por el estímulo del conocimiento como actividad liberadora; pero, sobre todo, en “la intención de disparar procesos, de generar prácticas en las cuales puedan objetivar el conocimiento que obtienen de sí mismos; entre otras cosas para rescatar los saberes mandados al silencio salvajemente, sanear la autoestima de los pueblos y capitalizar el saber como el conocimiento de un sector social particular que fue excluido por un hecho de dominación y sin ninguna conciencia”. (Ceraso, 2008: 23) Además, la horizontalidad es una de las características de esas organizaciones formadas por vecinos, verdaderos actores comunicacionales que se entreaprenden con sus saberes y haceres para “hacer público lo que pasa, lo que hacen, dicen, desean los habitantes de estos espacios”. (Ceraso, 2008: 24)

El uso del espacio público disponible en su territorio de pertenencia también genera nuevos sentidos en la comunidad de cada uno de los grupos. Las plazas, calles, escuelas y clubes pasan a constituirse en el espacio de recuperación de la memoria, de la cultura, de la historia y de la identidad de esa parcela de la población. Son “lugares propicios para albergar a mucha gente, para celebrar. *Celebración*, sustantivo que describe muy ajustadamente el espíritu del teatro comunitario. Un acontecimiento en el que no están escindidos el arte de la comida, las fiestas populares, las fogatas, un terreno en el cual se juntan los viejos con los niños, los vendedores ambulantes con los médicos, los contadores con los ingenieros, los mozos con los carpinteros y todos con todos”. (Scher, 2010: 64)

⁹ Tesis de maestría “Redes de desarrollo local y colectivos de comunicación en el territorio”, de Cecilia Ceraso, para la maestría Plangesco (UNLP), 2008.

El teatro comunitario es un acontecimiento *poiético* en tanto producción artística por su doble dimensión de trabajo y de ente, acción humana y suceso que se pasa en determinado tiempo y espacio. Según Jorge Dubatti “lo singular de la *poíesis* es que los objetos artísticos no son prolongación del régimen pragmático de la experiencia cotidiana sino entes específicos que encierran internamente un régimen de experiencia y funcionamiento diversos y autónomos, operan como mundos paralelos al mundo.” (Dubatti, 2007: 92) Los vecinos actores construyen sus obras colectivas a partir de la memoria y de los hechos de su propia realidad pero sin la pretensión de crear una copia de su vida cotidiana. Cuentan y cantan historias de su barrio o pueblo con la intención de mostrar su mirada sobre el mundo en aquél momento y en aquél lugar. Para Edith Scher eso pasa porque “actuar se convierte en un modo de intervención, de transformación. Mucho más cuando no sólo implica un descubrimiento personal sino una construcción con otros, muchos otros en la misma situación, cuando implica crear una realidad allí donde no había nada, o bien, mirar la realidad con otros ojos, renovados”. (Scher, 2010: 92) Con relación a esa característica, lo que diferencia el teatro comunitario de las otras modalidades culturales similares es que en él esa mirada es construida colectivamente y tiene opinión que es demostrada claramente.

Puesto que la creación produce transformaciones en sus creadores y estos en la creación retroalimentando el proceso de constante mutabilidad, se puede vincularlo también a lo que Mauricio Kartun llama de *teatro autopoietico*, “el que rige los trayectos de creación a partir de la progresiva manifestación de las exigencias del cuerpo poético, sin anteposición de categorías externas o ajenas a la *poíesis*, donde el creador asume el rol de un intermediario de la escritura que el mismo cuerpo va dictando”. (Dubatti, 2007: 118)

Sin embargo, dicho proceso de *autopoíesis* no se da exclusivamente en la construcción de las obras, sus principales productos comunicacionales. Está presente en la manera como se desarrollan esos colectivos y que va en el camino opuesto a la mayoría de las compañías teatrales. Por ser un grupo abierto y dinámico de vecinos que buscan la transformación social a través del arte y no el arte a partir de la transformación individual, suele caracterizarse por la autoorganización, autogestión e interdependencia. Sus integrantes son actores comunicacionales que se entreprenen con sus saberes y haceres, y lo hacen también en cuanto grupo en relación a su comunidad de pertenencia y a los otros grupos a los que están vinculados en red. Desde esta perspectiva, el análisis no estaría completo sin la mirada comunicacional de Germán Retola hacia los procesos de *autopoíesis*, donde los actores generan “espacios reales de resignificación, creación y apropiación de

teorías y métodos los cuales, después de pasar por la instancia de la reflexión, producen nuevos conocimientos, herramientas y tecnologías”. (Retola, 2006: 15)¹⁰

La constante producción de nuevos sentidos está íntimamente relacionada con la comunicación entre los integrantes de los grupos. Es necesario que haya mucha abertura y confianza mutua para aceptar las propias transformaciones así como hacer los cambios que les dicta la obra. Muchas de esas construcciones pasan por innumerables modificaciones y adaptaciones a lo largo de su “carrera”. En Descolgad@s, por ejemplo, el grupo Cruzavías ha comenzado con una escena en que las vecinas-actrices hablan de la cuestión femenina, los prejuicios contra la mujer que existen en el imaginario popular (lugar de mujer es en la casa, mujer no puede manejar, si no se casó hasta cierta edad es porque tiene algún problema, etc). Tras algunas puestas en escena, las mujeres – amplia mayoría en la agrupación – empezaron a decir que ya no se sentían cómodas en la situación, que sabían que era una denuncia pero igual las frases las proferían ellas.^{*11} Después de muchos debates con la participación de todos, a Jorge “Michi” Michelli (uno de los integrantes del grupo) se le ocurrió que tal vez fuera mejor que fuera incluido un hombre en el escenario para transmitir la idea de que ellas estaban exteriorizando lo que los hombres piensan, repitiendo lo que escuchan. Lo probaron y concluyeron que la introducción de la figura masculina ubicada en un nivel espacial superior, sin decir nada pero controlando la situación a través de su presencia y de algunos gestos discretos, ha cambiado bastante la obra y el sentimiento de las chicas.^{*12}

Más allá de esos debates puntuales, que suelen ocurrir a menudo, los grupos también mantienen instancias y momentos específicos para reflexión y evaluación. Al decir de Patrica Fasano, “la reflexividad es una actividad que tiene lugar espontáneamente a través de la praxis, en la medida en que el sujeto va viendo su propia transformación en el espejo de sus producciones” (Fasano, 2009: 163)¹³ y en el

¹⁰ En el artículo *Conocer para transformar*, publicado en la revista Tram[p]as de la Comunicación y la Cultura, de diciembre de 2006, Germán Retola habla de la construcción de conocimientos donde aparecen los procesos de *autopoiesis*. En el texto Retola clarifica el significado del concepto a través de su formación etimológica: “*auto* significa sí mismo y se refiere a la autonomía de los sistemas para autoorganizarse; *poiesis*, que tiene la misma raíz griega que poesía, significa creación. Así pues, *autopoiesis* significa creación de uno mismo.”

¹¹ Video con la presentación de Cruzavías en Ramos Mejía ([Intelli-studio\Samsung SMX-F40\2010-04-25 – SDV 0116.mp4 – de 11:20 a 13:39](#))

¹² Foto del primer ensayo con la nueva idea en [imagenes – ib – 2011-03-11 P3110177](#)

¹³ En el artículo “Capacitación en comunicación comunitaria: el lugar de la cultura popular”, las autoras se refieren a la reflexividad política a través de la práctica comunicativa como una etapa ineludible en el trabajo de capacitación-acompañamiento de procesos de comunicación comunitaria, que sirve para aclarar el proceso que se da naturalmente en el teatro comunitario.

teatro comunitario se da tanto para evaluar sus transformaciones individuales y colectivas como para reflexionar sobre su actuación en la comunidad en que está insertada la agrupación.

Los procesos de reflexividad generan proyectos que son verdaderas intervenciones comunicacionales en los barrios y pueblos en cuestión y que producen nuevas e importantes transformaciones en el territorio. Fue así cuando Los Villurqueros decidieron crear un espacio cultural dentro de la fábrica recuperada Mc Body para apoyar a los empleados que estaban asumiendo la misma y atraer la población del barrio Villa Urquiza hacia allá. Lo mismo se aplica a la promoción de talleres de percusión, circo y canto para los chicos del barrio de La Boca en el galpón de Catalinas Sur y que son dictados por integrantes del grupo. Es el grupo Cruzavías, sin embargo, el que más construye procesos de reflexividad y consecuentes intervenciones en su territorio de pertenencia. Hay reuniones prácticamente todas las tardes entre diferentes integrantes del grupo y de ellos con personas de la Ciudad Nueva (municipio de Nueve de Julio, Buenos Aires). Esos momentos de reflexión y evaluación junto a los vecinos han generado muchos proyectos nuevos de intervención en la comunidad como la creación del Banco Popular Cruzavías, que ofrece micro-crédito a mujeres emprendedoras de las villas que componen el complejo Ciudad Nueva; el proyecto de acompañamiento escolar a los adolescentes de la comunidad; la actividad con “los pibes de la ventana”, niños que se paraban en las ventanas del Centro de Integración Comunitaria mirando los ensayos y reuniones del grupo; entre otros.

Cada grupo crea sus obras acorde a su formación humana, sus historias, su realidad, su capacidad individual y colectiva, sus sueños y utopías. Esos factores también ayudan a definir las acciones comunitarias de los grupos revelando el inmenso abanico de posibilidades existente en cada situación. Independientemente de la forma elegida para presentar la obra o desarrollar la acción comunitaria, los objetivos que los mueven a todos son los mismos y apuntan hacia la transformación social y a cambios reales en el territorio en que están insertados. Lola Proaño-Gómez apunta algunos logros que van llegando a los grupos y a sus comunidades y que dicen respecto a “la realización de su utopía: la existencia misma del grupo, el cumplimiento de nuevas funciones sociales, el progreso humano y económico relativo de sus integrantes y la reconstrucción de los lazos sociales y solidarios. La utopía no es ya la grande e imposible tarea de cambiar el país, sino alcanzar una meta mucho más cercana, pero que demuestra, como aparece en el discurso teatral, la sobrevivencia del pensamiento utópico y su aparición en los momentos en que este sujeto colectivo

se propone expresar sus memorias para proyectarlas hacia el presente y el futuro”. (Proaño-Gómez, 2007: 160)

A partir de esas consideraciones se puede inferir que los grupos promueven la ciudadanía. Según María Mata, la noción de ciudadanía habla del reconocimiento de derechos pero también de su efectivo ejercicio y de su ampliación. “Uno es ciudadano cuando puede expresar las demandas y las propuestas que ha podido construir como fruto de un ejercicio colectivo de reconocimiento de necesidades e intereses y un ejercicio de análisis acerca de los poderes que niegan la posibilidad de satisfacerlas o hacerlos realidad”, explica. (Mata, 2009: 31) En su opinión, bajo esa perspectiva no hay posibilidad de ciudadanía sin comunicación. “No hay modo de demandar y proponer en la esfera pública, de hacer surgir nuevas ideas de un colectivo, sino a través de la comunicación, de la posibilidad de hablar, de expresarse y participar. ... La comunicación es una práctica instituyente de nuestra condición de ciudadanos.” (Mata, 2009: 32)

Más allá de los logros ya citados a partir de lo que los grupos producen en la escena comunitaria, Adhemar Bianchi señala que muchos planteos y demandas que han hecho visualizar generaron acciones institucionales con respecto a desarrollo social.^{*14} El director de Catalinas Sur cree que el teatro comunitario como un todo debe defender sus ideas en la esfera pública, cita como ejemplo la campaña por los puntos de cultura y dice que si uno sabe lo que quiere lograr tiene que luchar por eso porque ahí se da la transformación.^{*15}

La producción de sentidos a través de las obra

Ya fue comentado en esta tesis que el teatro comunitario es *amateur*, no profesional, y puede ser integrado por cualquier persona que tenga ganas de participar, bastando que acuda a las convocatorias hechas por los grupos o que manifieste su deseo antes o después de una función. Los grupos no mantienen *casting* ni exigen conocimiento anterior de cualquier tipo de arte y eso lo vuelve absolutamente inclusivo. De esa manera, esos colectivos hacen “desaparecer el carácter restrictivo de lo artístico y la participación en el teatro deja de ser privilegio exclusivo de algunos y se entiende como una instancia más de comunicación y expresión personal y colectiva”, como lo explica Lola Proaño-Gómez. (Proaño-Gómez, 2007: 173)

Edith Scher destaca una condición básica para que cada vecino desarrolle su capacidad artística: su interacción con los demás. Ella explica que “todo ser humano

¹⁴ Entrevista a Adhemar Bianchi en [Digital Voice Editor – adhemar.dvf – de 22:06 a 22:39](#)

¹⁵ Entrevista a Adhemar Bianchi en [Digital Voice Editor – adhemar pos – de 27:45 a 28:24, de 28:33 a 28:44 y de 29:26 a 30:58](#)

tiene potencial creativo, potencial que al ser desarrollado en un espacio que habilita tal crecimiento, genera transformaciones no solo personales, sino también sociales, dado que el marco en el que tal ensanchamiento se desarrolla es colectivo y se produce si, y solo si, está en estrecha relación con el florecimiento de otros.” (Scher, 2010: 64) Para que ese desarrollo se dé, sin embargo, cada integrante voluntario tiene que poner mucha dedicación y pasión al trabajo, participando de las prácticas, aceptando la orientación de los que saben más que él y, en algunos casos, frecuentando talleres específicos. Algunos de esos *teatros* viven muy intensamente esa rutina. Es el caso de Alfredo Iriarte¹⁶, del grupo Catalinas Sur, que prefiere, incluso, no usar la expresión “no profesional” con relación a su actividad porque en realidad siente que la profesa.¹⁷

En sus obras, los grupos presentan su visión particular del mundo, de la vida cotidiana¹⁸,¹⁹ de la historia y del futuro. Construyen un producto que contiene la opinión y la utopía de la comunidad de un determinado territorio. Sus propuestas escénicas mezclan géneros teatrales como la tragedia y la comedia. Para Lola Proaño-Gómez la ausencia de drama psicológico “remarca su carácter político y comunitario, en tanto la psicologización de sus productos sería profundamente anti-política”. (Proaño-Gómez, 2007: 169)

Es interesante observar que hay pocos momentos de melodrama en los relatos del teatro comunitario, a pesar de las grandes similitudes existentes en cuanto a la estética. El melodrama de 1800 “nace como un “espectáculo total” para un pueblo que puede ya mirarse de cuerpo entero” (Barbero, 1987: 125), es presentado en plazas, calles u otros espacios públicos, utiliza una maquinaria complicada fabricada para el manejo de los decorados y de los efectos visuales y sonoros, desarrolla un modo peculiar de actuación “que traduce lo moral en términos de rasgos físicos cargando la apariencia, la parte visible del personaje, de valores y contravalores éticos”. (Barbero, 1987: 127) Jesús Martín-Barbero lo sitúa en el vértice del proceso “que lleva del popular a lo masivo: lugar de llegada de una memoria narrativa y gestual populares y lugar de emergencia de una escena de masa, esto es, donde lo popular comienza a ser objeto de una operación de borrado de las fronteras que arranca con la constitución de un discurso homogéneo y una *imagen unificada de lo popular, primera figura de la masa.*” (Barbero, 1987: 125) El “espectáculo total”, verdadera celebración

¹⁶ Foto de Alfredo em [IB 2011 05 05 – P 5020032.jpg](#)

¹⁷ Entrevista a Alfredo Iriarte en [Digital Voice Editor – Alfredo Iriarte– de 06:03 a 06:14](#)

¹⁸ Un ejemplo de una historia común, que hace parte del cotidiano de todas las familias – en especial las que tienen jóvenes – es la escena que presenta la mirada de las y los adolescentes de Cruzavías sobre la escuela.

¹⁹ Video con la presentación de Cruzavías en Ramos Mejía ([Intelli-studio\Samsung SMX-F40\2010-04-25 – SDV 0116.mp4 – de 08:24 a 11:12](#))

popular en los espacios públicos, fue una de las fuentes de inspiración a las que recurrió Adhemar Bianchi – a partir de su versión española – para crear los primeros espectáculos del grupo Catalinas Sur.

Barbero dice que en Latinoamérica los argentinos fueron los maestros en radioteatro y explica que el éxito se debe menos al medio (radio) que a la mediación ahí establecida con una tradición cultural. Él se refiere al *circo criollo* “esa modalidad especialísima del circo que se produce al juntar bajo la misma carpa, pista y escenario, acrobacia y representación dramática” (Barbero, 1987: 184) Añade que es en el circo que se forja el teatro popular en Argentina, el cual “recoge la memoria de los payadores y la mitología gaucha poniendo en escena “las historias” de los *Juan Moreira, Juan Cuello, Hormiga Negra, Santos Vega y Martín Fierro*”, citando el circo de los Podestá (1884). (Barbero, 1987: 184) En ese sentido, es posible encontrar nuevas influencias de esa matriz cultural en el teatro comunitario: de un lado, en la preferencia por la temática histórica, a pesar de que en buena medida depende también de la impronta del director, como lo dice Bianchi a quien, particularmente, le gusta historia^{*20}; de otro lado, el interés en las técnicas circenses es evidente en los tres grupos estudiados, que promueven periódicamente talleres en esa manifestación artística.

La poética creada por esos colectivos suele ser presentada a través de tres lenguajes diferentes, que dialogan entre sí permanentemente, otorgando una dinámica muy especial a las obras. Esas verdaderas herramientas comunicacionales son la actuación, el canto coral y la plástica. Cuánto de cada uno de esos lenguajes va a estar presente en una puesta en escena va a depender de la historia producida, de la estética elegida, de la identidad del grupo y de las condiciones artísticas del colectivo. En este caso, el término “condiciones” se refiere a múltiples variables como el número de integrantes, la capacidad material de la agrupación, el nivel de desarrollo personal y colectivo de los vecinos, la cohesión y el tiempo de existencia del grupo como tal. Con relación a ese último aspecto hay un testimonio interesante de Alejandra Arosteguy.^{21*22}

Actuar es jugar. Esa es una definición encontrada en muchos libros que tratan de teatro y en mi observación es lo que pasa en esas prácticas comunitarias. Está presente el jugar a ser otro, en otra situación, de otra manera. En el teatro comunitario la actuación “no intenta borrar las marcas de la representación, sino que exagera, muestra, resalta el artificio teatral”, como bien lo explica Edith Scher. (Scher, 2010: 93)

²⁰ Entrevista a Adhemar Bianchi en [Digital Voice Editor – adhemar.dvf – de 25:05 a 26:14](#)

²¹ Foto de Alejandra en [imagenes – ib – 2011-03-08 P3080070](#)

²² Entrevista a Alejandra Arosteguy en [Digital Voice Editor – ale cruza.mp3 – de 01:56 a 02:31](#)

Como no hay papel protagónico, en general el relato es hecho por pequeños grupos que conversan, hacen chistes o exponen determinada situación. Esa estrategia ayuda, también, a fortalecer la solidaridad entre los vecinos y el ambiente de confianza en el grupo, pues ellos suelen apoyarse mutuamente. No son pocos los que sienten vergüenza al comienzo y fue lo que pasó, por ejemplo, a Celina García²³, una vecina de 86 años que participa de Catalinas Sur hace 17 años. Hoy, pertenecer al grupo la ayuda a vivir.²⁴

La performance suele estar hilvanada por canciones que también cuentan la historia pero a través de otra herramienta comunicacional y que, en muchos casos, se vuelve la más importante de la obra. Las canciones tienen la propiedad de condensar textos que no podrían ser dichos de otra manera y de transmitir ideas y sentimientos positivos o negativos sin volverse apelativa. Muchas de ellas impactan y encantan de por sí pero en el teatro comunitario, además, generalmente son interpretadas por un coro de muchas voces aumentando aun más la intensidad del relato y de la emoción.

Para Edith Scher, “la canción es un elemento muy rico en la dramaturgia de este tipo de propuestas, ya que su inclusión da la posibilidad de decir mucho con poco. La canción, en tanto tiene los atributos del lenguaje poético, condensa muchos sentidos en pocas palabras, puede coagular muchas hipotéticas escenas en una sola situación”. (Scher, 2010: 95) Lola Proaño-Gómez considera que el canto coral es un elemento fundamental en escena, “transmite el saber común, la memoria compartida y expresa el sufrimiento pasado por el pueblo o el barrio.” (Proaño-Gómez, 2007: 168) El coro contiene, además, el sentido de lo comunitario, lo solidario, la unión, el *nosotros*.

Autora de gran parte de las canciones de Catalinas Sur, Cristina Ghione^{*25} cuenta que la primera experiencia de canto coral hecho con los propios integrantes del grupo de teatro comunitario ocurrió en la obra Venimos de Muy Lejos (1989). Fue, también, la primera vez que se hizo arreglos vocales especiales para esos vecinos sin gran conocimiento musical y ello tuvo un gran impacto. En su opinión, un canto bien cantado tiene una consistencia épica que no lo tienen otros relatos^{*26}. Como ejemplo de arreglo que funcionó muy bien en esa obra, cita “el canto de las escobas”, en que los inquilinos deciden luchar para mejorar el conventillo.^{*27}

²³ Foto de Celina en [IB 2011 03 03 – P 3020006.jpg](#)

²⁴ Entrevista a Celina en [Digital Voice Editor – Celina catalinas – de 02:41 a 03:15 y de 03:29 a 03:37](#)

²⁵ Foto de Cristina Ghione en [IB 2011 06 23 210518 – P6210002.jpg](#)

²⁶ Entrevista a Cristina Ghione en [Digital Voice Editor – Cristina Guione – de 06:39 a 08:26](#)

²⁷ Video con la presentación de Catalinas Sur en la Villa 20 ([Intelli-studio\Samsung SMX-F40\2010-05-17 – SDV 0116.mp4 – de 24:53 a 25:49](#))

Ghione empezó a componer las canciones del grupo cuando este creó su murga Catalinas del Riachuelo. Sin embargo, ella y Adhemar Bianchi sólo se percataron de la potencia comunicacional de las canciones cuando fueron a la provincia de Misiones para ayudar a montar La Murga de la Estación (1999), el primer grupo de teatro comunitario del interior del país. Los dos participaron del proceso de construcción de la obra “Misiones, Tierra Prometida” y comprobaron que “una canción vale más que cien actuaciones”²⁸. Actualmente, casi todos los relatos épicos de Catalinas Sur son contados a través de canciones, dice ella.

“A barajar y dar de nuevo”, la canción utilizada en la presentación de esta tesis²⁹, fue creada por Ghione en 2001, para Catalinas del Riachuelo. El país estaba en crisis, había mucha tristeza y falta de esperanza. La autora explica que quería plasmar el ambiente social y emocional vigente en una canción pero con un mensaje de alegría y esperanza, y se le ocurrió usar como base la expresión (A barajar y dar de nuevo) acuñada por Arturo Jaureche, a quien siempre admiró³⁰. Actualmente es la canción de retirada del Fulgor Argentino y su inclusión en la obra se dio en Barcelona, cuando el grupo hizo presentaciones en España, en el mismo año.

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 dé latidos

Habrá un motivo que celebrar

La “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

²⁸ Entrevista a Cristina Ghione en [Digital Voice Editor – Cristina Ghione – de 32:11 a 32:38 y de 33:38 a 36:00](#)

²⁹ Hemos elegido esa canción porque consideramos que es la mejor metáfora del teatro comunitario en general, sintetizando el espíritu, la ideología, la fuerza y el optimismo del movimiento.

³⁰ Entrevista a Cristina Ghione en [Digital Voice Editor – Cristina Ghione – de 47:37 a 48:02, de 01:00:18 a 01:00:39 y de 01:02:21 a 01:02:56](#)

para apostar.

Porque hoy nos quieren convencer de la derrota

Porque hoy nos quieren inculcar la soledad

Nuestra utopía está presente,

Sumando gente de aquí y de allá.

De los tres grupos analizados, Catalinas Sur es el que tiene mayor dominio sobre esa herramienta pero los otros también la usan, normalmente adaptando la letra de alguna canción popular conocida para transmitir sus ideas. “Estamos aquí reunidos”, la canción de cierre de la obra Descolgad@s representa en gran parte la identidad del grupo Cruzavías. Con alegría, ellos hablan de lo que no les gusta en su realidad, de la posibilidad de generar cambio a través de la creatividad y de su sueño de libertad respecto a esa vida que los oprime.

ESTAMOS AQUÍ REUNIDOS^{*31}

Estamos aquí reunidos

Porque queremos tomar las riendas

Cansados que en esta vida

Todo se compre o todo se venda

Hartos de que nos manden

Y que nos digan lo que pensar

Tener que estar encerrados

Y que nos roben la dignidad

UNIDOS VAMO´ A LUCHAR

VAMO´ A CREAR

PARA CAMBIAR

Por eso lo que queremos

Es que se venga toda la gente

Que solo si somos muchos

Podemo´ hacer algo diferente

³¹ Video con la presentación de Cruzavías en Ramos Mejía ([Intelli-studio\Samsung SMX-F40\2010-04-25 - SDV 0116.mp4 - de 17:20 a 18:52](#))

*Si somos todos distintos
Que ya no nos quieran enfrentar
Cantemos con alegría
Para que brote la LIBERTAD*

**UNIDOS VAMO SOÑAR
VAMO A BUSCAR
PARA ENCONTRAR**

Las canciones son fundamentales en la construcción de las obras de este grupo. Alejandra Arosteguy, directora de Cruzavías, dice que cuando empezaron a gestar su segunda obra – Descolgad@s – las canciones surgieron en el colectivo antes de la dramaturgia. Estuvieron todo el año del 2009 tanteando una temática “por lo que eran los cuerpos colectivos, los cuerpos individuales, momentos colectivos, momentos individuales” y al comenzar a trabajar lo hicieron buscando “canciones a ver por dónde iba la cuestión”.^{*32}

En lo que concierne a Los Villurqueros, tal vez en función del número de integrantes, en general pequeño como para formar un buen coro, hay muy pocas canciones hechas por el grupo y cantadas por todos. Los vecinos usan más grabaciones de música instrumental para hilvanar las escenas (o postales)³³, pero también hacen adaptaciones de obras presentes en el cancionero popular a las que cambian las letras para poder transmitir sus ideas³⁴.

Catalinas Sur vuelve a ser el principal referente cuando se quiere hablar de la tercera herramienta comunicacional usada en las producciones de los grupos: la plástica. Gran parte de la fuerza del grupo en ese lenguaje se debe a la dirección artística de Omar Gasparini^{*35}. Presidente de la Asociación Mutua e integrante de la mutua de padres del barrio que dio origen al grupo, el artista plástico explica que el secreto del éxito de las obras de Catalinas Sur está en el “equilibrio solidario” que existe entre los tres lenguajes^{*36}. Él, la artista plástica Ana Serralta, Adhemar y

³² Entrevista a Alejandra Arosteguy en [Digital Voice Editor – Ale cruza.mp3 – de 01:11 a 01:42 y de 02:36 a 03:12](#)

³³ Video en que la música hilvana pequeñas escenas en [intelli-studio SMX-F40\2010-03-21\SDV_0054 de 00:00:01 a 00:01:49](#)

³⁴ Video en que usan una melodía conocida para decir quiénes son [intelli-studio SMX-F40\2010-03-21\SDV_0056 de 00:12:15 a 00:13:20](#)

³⁵ Foto de Omar Gasparini en [IB 2011 07 13 212713 – P 7050001.jpg](#)

³⁶ Entrevista a Omar Gasparini en [Digital Voice Editor – gasparini – de 33:53 a 35:16](#)

Cristina trabajan en armonía desde el inicio de una producción escenográfica, cuando esta aún está siendo gestada por el colectivo.

El grupo de La Boca cuenta también con Alfredo Iriarte, que además de ser un vecino-actor es profesional en el área de artes plásticas. Él explica cómo, a veces, la incorporación de un muñeco, por ejemplo, cambia totalmente la comunicación de la obra con el público, citando dos escenas de El Fulgor Argentino: la de los militares y la del tango.^{*3738} Así como en la mayoría de los grupos, en Cruzavías y Los Villurqueros ese lenguaje no está muy desarrollado todavía, pero es un elemento importante. Edith Scher señala que la plástica tiene un gran potencial en un ámbito comunitario y destaca razones fundamentales: “1- la especificidad de la plástica, 2- la realización colectiva y, ya particularmente en el terreno de la memoria y la identidad, 3- la vertiente propia que abre la plástica de resignificar los géneros populares”. (Scher, 2010: 110)

El teatro comunitario es cultura y, como tal, mediador de todo proceso comunicativo, siguiendo la línea que nordea esta tesis y que tiene por base el pensamiento de Jesús Martín-Barbero. La producción de nuevos significados es un proceso constante que se da de modos y tiempos diferentes en los grupos porque está íntimamente relacionado con los sujetos sociales que los integran, su territorio de pertenencia, su memoria, sus sueños, su identidad en cuanto comunidad. Juntos, los vecinos-actores construyen historias, valores y utopías colectivas a partir de los aportes, recuerdos, experiencias y sueños individuales. Todos participan de todas las etapas de esa construcción, que van desde la definición del tema, ideas para la redacción de los discursos, improvisaciones que indiquen la actuación, elaboración de vestuarios y elementos escénicos, transporte y manutención de ropas y objetos, práctica de canto y actuación, hasta pasar la gorra al final de cada espectáculo. Catalinas Sur ya no pasa la gorra porque la mayoría de sus funciones ocurren en su galpón, o “plaza techada”, como les gusta decir, y es necesario comprar entrada para ir a verlos allá.

Espectáculos necesarios en su momento por lo que cuentan y por quienes lo cuentan, la comunicación, el desplazamiento del ego – que existe y no es negado – de lo individual a lo colectivo, el hecho de ser un movimiento que tiene opinión, que es político, la belleza de los espectáculos, la fiesta y la identificación del público con los

³⁷ Entrevista a Alfredo Iriarte en [Digital Voice Editor – Alfredo Iriarte – de 33:49 a 34:35 y de 34:47 a 35:38](#)

³⁸ Foto de lós muñecos que bailan tango [imagenes – ib – 2011-02-26 P2250005.jpg](#)

vecinos-actores son, para Alfredo Iriarte, algunos de los aspectos que vuelven el teatro comunitario transformador.*³⁹

Poco antes de comenzar el espectáculo, los vecinos – ya caracterizados y jugando como sus personajes – suelen interactuar con el público, llevar las personas a sus butacas, sillas o lugares, dando continuidad a la tradición de las fiestas, los bailes populares y que fue incorporada al teatro comunitario desde su primera presentación, en 1983. Esa táctica de comunicación tiene un efecto muy positivo sobre la platea, en especial en los que están yendo por primera vez a una puesta de esa naturaleza. Esta inferencia es resultado de los casi dos años de observación sobre la reacción del público en distintas funciones de los tres grupos analizados. La presencia de vecinos vendiendo comida, que tiene el mismo origen e intencionalidad de la táctica anterior, también funciona para crear un ambiente de acercamiento y cierta complicidad entre los vecinos-actores y los vecinos que van a participar del espectáculo desde otro lugar: el público.

Hasta ahora han sido analizados los procesos comunicacionales que atraviesan la práctica del teatro comunitario en distintas dimensiones, la producción de sentidos y la construcción de nuevas relaciones entre los sujetos en esos espacios donde la cultura aparece como la principal mediadora. Retomando el pensamiento de Cecilia Ceraso de que “la Comunicación Alternativa es un espacio para proponer nuevos valores y nociones para un nuevo orden social” (Ceraso, 2008: 74) y que “no hay proyecto de Comunicación Alternativa separado de transformación social” (Ceraso, 2008: 74), se puede inferir que hay indicios suficientes para vincular el teatro comunitario a la comunicación alternativa.

Los medios usados para comunicarse

Más allá del hecho de que el objetivo de este trabajo es “investigar los múltiples procesos de comunicación simultáneos que atraviesan el teatro comunitario y la relación de esos con la poética creada colectivamente”, o sea la comunicación en cuanto productora de sentidos, se hace necesario también analizar los medios adoptados por esas agrupaciones para comunicarse con sus pares, con los vecinos, con las instituciones y con el público para dar visibilidad a sus propuestas.

Cuando no están en el escenario, los grupos utilizan todos los medios o recursos de comunicación que estén a su disposición en el momento. Para atraer la platea a una función en un gran espacio público como parque o plaza, por ejemplo, las posibilidades van desde el megáfono usado por Oscar Sakkal antes de las funciones

³⁹ Entrevista a Alfredo Iriarte en [Digital Voice Editor – Alfredo Iriarte – de 21:30 a 24:10 y de 24:18 a 26:26](#)

de Los Villurqueros*⁴⁰, pasando por la distribución de volantes y de panfletos, la fijación de afiches y hasta la interpelación directa. Los tres grupos investigados tienen material impreso para distribuir.

La comunicación entre los grupos y de estos con su comunidad suele darse por intermedio de los más modernos dispositivos tecnológicos existentes, como el teléfono celular, el correo electrónico y las redes sociales. Totalmente adaptados a la sociedad de la información en la que están insertados, y conscientes de que la tecnología digital les permite establecer una comunicación más completa y atractiva al posibilitar la interrelación de diferentes lenguajes (texto, audio, video e imagen), casi todos los colectivos existentes mantienen páginas en la *web* y perfil en las redes sociales para colgar fotos y videos, hacer divulgación y convocatorias, o comentar las funciones.

El internet es muy popular en los grupos por ser un medio accesible en cuanto a su manejo, rápido, instantáneo y que admite una comunicación fluida con muchas personas a la vez. Aun no está presente en todos los hogares, debido en gran parte al precio de las computadoras, pero existe en todas esas agrupaciones. Incluso en comunidades con menos recursos financieros, como es el caso de la Ciudad Nueva (9 de Julio), de los Cruzavías, todos tienen conocimientos básicos de la tecnología y pueden utilizarla – si necesario - en centros comunitarios como el que hospeda el grupo (CIC – Centro de Integración Comunitaria).

El celular tiene ventajas sobre el Internet, según Omar Rincón, porque el “Internet sigue siendo escritural y va en el 20 por ciento de la sociedad. El celular es oral y va en el 90. El Internet se escribe. El celular se habla. Y todo porque el celular no es escritural, es oral. El celular es hijo de la oralidad. Y las sociedades de los pobres son orales. Todos sabemos hablar. Y si es de escribir no importa la ortografía sino @grafía.” (Rincón, 2010) El comunicador social dice que es en el celular donde se ha encontrado más expresividad porque “somos orales, luego somos ciudadanos, luego podemos gritar! Pagamos pero contamos, eso es lo que los medios masivos no han entendido... que contamos, que queremos contar” y además, trae una serie de otras tecnologías acopladas (música, juegos, camera de fotografías). Rincón señala, también, la paradoja de ser este el medio de comunicación más privado por ser el que tiene menos regulaciones del Estado y por eso “reina, goza, innova” (Rincón, 2010)⁴¹

En el teatro comunitario las principales tareas y funciones vinculadas a la organización de los grupos son ejercidas por los propios vecinos, sea individualmente o en comisiones. La parte de comunicación es considerada importante por los tres

⁴⁰ Foto de Oscar con su megáfono en [IB 2011 04 17 – P 4170004.jpg](#)

⁴¹ Artículo “El mejor medio de comunicación” publicado por Omar Rincón en el diario Página 12 de 28 de julio de 2010 y disponible en www.pagina12.com.ar/diario/

colectivos analizados y en ellos hay comisiones responsables por su buen funcionamiento. Esos vecinos son los que hacen contacto con la prensa (radio, televisión, revistas y diarios), actualizan las páginas electrónicas, blogs o perfiles en la red y elaboran tácticas de comunicación hacia otros grupos y movimientos sociales o culturales, instancias políticas, instituciones públicas y privadas, empresas o lo que sea necesario para llevar a cabo una actividad o simplemente dar visibilidad a su proyecto. En Cruzavías, específicamente, esas personas son también las responsables por la producción del periódico “Cruzate”, destinado principalmente al grupo y a la comunidad de “Ciudad Nueva”, su territorio de pertenencia.

El teatro comunitario no suele hacer parte de la pauta de la prensa conformada por los grandes medios de alcance nacional. En términos de relación con la prensa en general, la situación de los tres grupos es bastante diferente. Cruzavías mantiene una relación excelente con un canal de televisión y un diario de 9 de Julio, los cuales no son los medios “consumidos” por la mayoría de la población⁴². Esos dos medios dan total apoyo al grupo siempre que lo necesita, hecho que llena de orgullo a los vecinos. Los Villurqueros suelen tener buena penetración en los medios impresos del barrio Villa Urquiza y región. Hay gran cantidad de notas y reportajes⁴³ en esos diarios o periódicos y en publicaciones dirigidas al tercer sector.

En relación a ese aspecto Catalinas Sur vuelve a tener una situación un poco distinta a la de los otros dos grupos. Por tener su propio galpón aparece en la cartelera de espectáculos – a ejemplo del Circuito Cultural Barracas – por su “sala”. Es la existencia del espacio físico que los ubica en la parte destinada a la programación de los espectáculos en los principales diarios del país^{*44}. Según Adhemar es un sistema automático y por eso no hay cualquier referencia que identifique la obra o el grupo como de teatro comunitario. En su opinión el espacio en la cartelera de los diarios sólo sirve para informar que están con alguna obra y la dirección del galpón. Afirma que las personas no van a verlos por que leyeron en algún diario – lo que es confirmado por la encuesta hecha al público de Catalinas Sur – sino porque tenían alguna referencia anterior.^{*45}

Para dar más visibilidad al trabajo desarrollado por el grupo, Catalinas ha organizado una comisión de prensa y divulgación encargada de llevar personalmente a los periodistas seleccionados un boletín con sus actividades y un dibujo creado por

⁴² Foto de una nota en el diario de 9 de Julio [va en archivo](#)

⁴³ Foto de una nota a Los Villurqueros [va en archivo](#)

⁴⁴ Foto de la página de Clarín con la programación en Cartelera [va en archivo](#)

⁴⁵ Entrevista a Adhemar Bianchi en [Digital Voice Editor – Adhemar sb divulgación – de 03:03 a 03:16 y de 03:30 a 03:52](#)

Omar Gasparini.^{*46} El director de Catalinas tiene más interés en las radios, en especial en las comunitarias y alternativas, apostando a su crecimiento. Dice que al grupo le interesa aquellas opciones que parten de la sociedad y no del mercado.^{*47}

A pesar del uso de todos los recursos comunicacionales disponibles y del relativo apoyo de sectores de la prensa en sus territorios de pertenencia, no son los medios empleados que les dan visibilidad y sí su ideología, su identidad, sus críticas a la realidad y planteos de un mundo mejor, que son plasmados en las obras creadas colectivamente. Es decir, es la producción de sentidos teniendo la cultura como mediadora que los hace conocidos. Cuando una persona de la platea se siente identificada con el grupo en cuanto formación comunitaria o se siente conmovida con el mensaje y como este es presentado, ella pasa por un proceso de transformación. En general, esa persona se vuelve sujeto multiplicador de esa transformación al comentar su experiencia con vecinos, amigos y parientes e sugiriendo que vayan a verla para que la vivan también.

Ese es uno de los análisis posibles a partir de los datos obtenidos con la encuesta hecha con el público de Catalinas Sur durante el período de la investigación. Poco más de 65% de los entrevistados han dicho que supieron de la existencia del grupo por amigos, porcentaje muy similar a la de los que estaban yendo a ver la obra por primera vez. Ese público mayormente femenino (71%) ya no es formado por vecinos, puesto que 52,3% de ellos residen en la provincia de Buenos Aires y 40,8% en Capital Federal. Además de permitir saber quiénes son los que suelen ir a las funciones, interesaba conocer las razones por las cuales decidían ir, más allá de la sugerencia de los amigos. Entre las opciones presentadas en la encuesta en cuanto a lo que más les llama la atención en el grupo, el hecho de ser teatro comunitario fue elegido por 34,8% de las personas, la puesta en escena fue la respuesta de 24% de los participantes, la temática ha atraído a 23,3% de los presentes y el ambiente fue el menos señalado, con 17,9%.⁴⁸

La encuesta

A lo largo del proceso de observación participativa se ha verificado que el galpón del grupo estaba siempre con su ocupación máxima cuando había función de El Fulgor Argentino. Las 300 entradas disponibles comenzaban a ser vendidas los martes a las 16h y, generalmente, se agotaban hasta la noche del jueves. En su 11ª

⁴⁶ Entrevista a Adhemar Bianchi en [Digital Voice Editor – Adhemar sb divulgación – de 00:59 a 02:37](#)

⁴⁷ Entrevista a Adhemar Bianchi en [Digital Voice Editor – Adhemar sb divulgación – de 08:16 a 09:08](#)

⁴⁸ Encuestas realizadas con el público del grupo Catalinas Sur

temporada, la obra seguía atrayendo un gran público y produciendo una entusiasmada reacción. Tal observación ha generado una indagación para la cual fue necesario desplegar una herramienta específica de intervención para ese grupo y esa situación: la encuesta.

Encuesta con el público del grupo Catalinas Sur

14/05/2011

Los datos serán utilizados para la elaboración de una tesis de maestría sobre teatro comunitario

Sexo femenino masculino

Edad

menos de 15 de 15 a 25 de 25 a 40 de 40 a 60 más de 60

Ocupación

estudiante comerciante trabajador de industria autónomo profesor
 trabajador de servicios profesional liberal otro rubro jubilado

Residencia

Capital Federal Provincia de Buenos Aires
 Otra provincia – ¿Cual? Otro país – ¿Cual?

Conoció el grupo Catalinas Sur por ...

vive o trabaja en el barrio amigos diario radio televisión otro medio

Cuántas veces ha venido al galpón

es la primera vez es la segunda vez tres o más veces

Que es lo que llama más atención

el hecho de ser teatro comunitario la temática la puesta en escena el ambiente

Nombre:

E-mail:

A través de esa técnica se quería saber quién es ese sujeto que va a una función de Catalinas Sur; cómo sabe de la existencia del grupo; si aun son los vecinos los que mayormente prestigian esa labor o no; qué es lo que más lo atrapa en el grupo o en el espectáculo; qué significa la experiencia para él; y si hay o no alguna diferencia substancial entre los que componen el público de los viernes y los de los sábados.

La encuesta fue impresa y distribuida junto a la programación de la obra por los vecinos-actores para pequeños grupos de personas, aleatoriamente, por los integrantes de Catalinas. En el año 2010, fue realizada en dos viernes y dos sábados de junio y los datos empezaron a ser analizados. Adhemar ha solicitado informaciones sobre lo que indicaban las respuestas y también que fueran incluidos nuevos espacios para que la persona pudiera identificarse y dar alguna dirección física o electrónica para el grupo poder hacer contacto con ella. En 2011 la encuesta volvió a ser aplicada

una vez, para investigar si había cambios significativos en la comunicación de la obra, puesto que ella había sufrido modificaciones y actualizaciones en función de los nuevos hechos políticos.

La herramienta ha dado cuenta de su objetivo, pero ha demostrado que hay mucho más a analizar y a investigar en ese campo. La cantidad de mensajes escritos a los integrantes del grupo, por ejemplo, fue superior a lo imaginado, indicando que hay necesidad de complementar y perfeccionar la serie de preguntas presentadas.^{*49}

⁵⁰ La cuestión de género asociada al teatro comunitario también es algo que sería interesante profundizar porque en todos los grupos de teatro comunitario las mujeres son la mayoría y en el público también, y en una proporción mucho superior a la existente en la población en general. Esa tesis puede dar la pauta de lo mucho que hay para analizar en las mediaciones entre los que practican y los que admiran el teatro comunitario.

BIBLIOGRAFÍA

- BARBERO, Jesús Martín – *De los medios a las mediaciones – Comunicación, cultura y hegemonía*. Mexico: Gustavo Gilli 1987.
- CERASO, Cecilia – tesis *Redes de desarrollo local y colectivos de comunicación en el territorio*. La Plata: UNLP, 2008.
- DUBATTI, Jorge. *Filosofía del Teatro I – convivio, experiencia, subjetividad*. – 1ª ed. Buenos Aires: Atuel, 2007
- FALZARI, Gastón – artículo *La comunicación teatral comunitaria: “La obra como estrategia”*. La revista del CCC [en línea]. Enero / Abril 2011, n° 11. Disponible en www.centrocultural.coop/revista/articulo/229/
- MATA, María- artículo *Comunicación comunitaria en pos de la palabra y la visibilidad social* publicado en Área de Comunicación Comunitaria (comp.) *Construyendo comunidades... Reflexiones actuales sobre comunicación comunitaria* – Buenos Aires: La Crujía, 2009.
- PROAÑO-GÓMEZ, Lola – *Poéticas de la Globalización en el Teatro Latinoamericano*. California – USA, Gestos, 2007.
- RETOLA, Germán – artículo *La producción de conocimientos pertinentes a los escenarios de transformación – Conocer para transformar*. La Plata, Revista Tram[p]as de la comunicación y la cultura n° 50, Facultad de Periodismo y Comunicación Social (UNLP), 2006.
- SCHER, Edith - *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*. 1ª ed. Buenos Aires: Argentores, 2010.
- RINCÓN, Omar – artículo *El mejor medio de comunicación*. En diario Página 12, 2010. Disponible en www.pagina12.com.ar/diario/laventana/index-2010-07-28.html
- www.teatrocomunitario.com.ar

⁴⁹ Foto de algunas encuestas en [IB 2011 07 24205258 – P 7180002.jpg](#)

⁵⁰ Foto de algunas encuestas en [IB 2011 07 24205258 – P 7180008.jpg](#)

2. Zurcido a mano (Centro Cultural de Barracas) - *la dimensión política en las prácticas del teatro comunitario*

Esa obra creada por el grupo de Barracas en 2004 cuenta la historia del barrio desde la instalación de las primeras barracas y saladeros de cuero que lo hicieron crecer, pasando por la construcción de la autopista durante el gobierno militar que ha demolido lo que había sido su zona comercial y las casonas más antiguas y dividido el barrio en dos, hasta llegar a la decadencia de los trabajadores sin fábricas, de las calles desoladas y de una prometida modernidad que nunca llega. Al final del espectáculo, el grupo se propone zurrir los desgarros y generar un futuro haciéndose cargo del pasado y del presente, dando su testimonio y haciéndolo conocer, además de seguir luchando para que este lugar del sur de la Capital Federal sea tenido en cuenta por los gobernantes. La historia de dolor, lucha y resistencia me pareció ideal para titular esta parte del capítulo en que es analizada la dimensión política del teatro comunitario.

En el marco de la transdisciplinaria que los estudios de los procesos comunicacionales inherentes al campo de la cultura requieren, es fundamental hacer un abordaje sobre lo político y la política en el teatro comunitario.

Más allá del hecho de que la cultura está siempre vinculada a lo político y a la política y que los estudios de procesos comunicacionales deban estar situados en ese campo, el teatro comunitario tiene una ligazón especialmente estrecha con el área.

Lola Proaño-Gómez es profesora del Departamento de Lenguas de Pasadena City College, Ph. D. en Teatro Latinoamericano de la Universidad de California (Irvine) y ha investigado durante más de diez años “lo político” en el teatro latinoamericano, incluyendo el teatro comunitario. Ella diferencia “la política” de “lo político” en teatro proponiendo entender “la política” como “la lucha o el enfrentamiento de intereses, el accionar de los individuos en la polis, dentro de un sistema de normas instituidas” (Proaño-Gómez, 2007: 8). Cuando habla de “lo político” en el teatro comunitario, refiere al regreso del imaginario comunitario productivo en esos grupos que, “sin violencia, descubre los vacíos del sistema para proponer una “refundación” social que pretende suplir las faltas del sistema establecido” (Proaño-Gómez, 2007: 11) y aclara

que los procesos y sus productos muestran verdades que habían sido omitidas de la memoria oficial.

Al describir las notas que caracterizan “lo político”, la investigadora destaca, como especialmente presente en las manifestaciones del teatro comunitario, “la irrupción de los no contados, de aquellos que siendo todavía parte del sistema no son tomados en cuenta por él” (Proaño-Gómez, 2007: 8). Esa emergencia de los ciudadanos “invisibles” se debe mucho al hecho de que el teatro comunitario crea su dramaturgia a partir de la memoria y de la identidad de personas de barrios y pueblos.¹ Es, en la práctica, el pasar a contar en el doble sentido de relatar (y ser escuchado) y de ser tenido en cuenta.

Con base en esos conceptos, es posible inferir que la creación del primer grupo de teatro comunitario está directamente vinculada a “la política” pues fue un acto de resistencia a la restricción a la manifestación de las libertades individuales y colectivas que regía en aquel momento. Además, tenía la intención de ayudar a recuperar los lazos sociales deteriorados, recomponerse como comunidad y volver a ocupar el espacio público. “Lo político” puede ser reconocido en la actitud consciente de los grupos existentes en la crisis del 2001, de proponer nuevas formas de comunicación comunitaria, participación ciudadana y producción colectiva a través del teatro. Presentaban una alternativa real de transformación a través del arte, en un momento en que era explícito el rechazo a todo lo que era institucional y a la política partidista.

Un ejemplo actual del teatro comunitario como un todo en “la política” es la participación de los grupos en la campaña por la implementación de los Puntos de Cultura en país, una idea semejante al programa que existe en Brasil desde el comienzo del gobierno Lula². Defienden que sea creada una ley a nivel de Mercosur que garantice el desarrollo de programas de arte para la transformación social hechos por grupos de los propios territorios involucrados. Según Adhemar Bianchi, director de Catalinas Sur, existe en el teatro comunitario el concepto de un posicionamiento ideológico, pero no partidario. En su opinión, los grupos tienen el deber de defender

¹ Edith Scher dice que “si pensamos en traer a un primer plano todo aquello que el mundo circundante, o bien, la cultura dominante, naturaliza u olvida, la dramaturgia del teatro comunitario mira allí donde hay voces que la cultura ha callado y las trae a la escena. Memoria e identidad forman parte de su relato. Son las historias no contadas, las de los barrios, las de los pueblos, las del ferrocarril que no pasa más, pero también son las melodías, los aromas de las celebraciones, el color, la risa. En todo eso se abreva para construir una poesía escénica”.

² Los Puntos de Cultura fueron creados en 2004 por Célio Turino a partir de una solicitud del entonces ministro de Cultura de Brasil, Gilberto Gil, para desarrollar un programa de democratización y acceso a la cultura nacional. Hasta 2011 el gobierno brasileño había implementado 3.670 Puntos de Cultura en el país a través de los cuales apoya con recursos financieros iniciativas culturales ya existentes en la sociedad.

políticas públicas culturales y para ello deben intentar lograr el apoyo del gobierno y de la oposición.*³

“Lo político”, sin embargo, siempre estuvo y sigue estando presente tanto en la poética como “en el proceso organizativo y productivo, en el modelo social-político que propone y en la transformación que éste causa en sus integrantes y en sus localidades”, (Proaño-Gómez, 2007: 159). En su praxis, el teatro comunitario critica al exponer la falsedad del modelo neoliberal, pero también construye al rehabilitar una nueva forma de relación comunitaria que incluye la propiedad comunitaria colectiva de los medios de producción.

La filósofa belga Chantal Mouffe concibe “lo político” como “la dimensión de antagonismo constitutiva de las sociedades humanas” y entiende “la política” como “el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea en determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político”. En su opinión, lo difícil es diferenciar lo social y lo político, pues considera que son dimensiones necesarias de toda vida social y que la frontera entre ellas es inestable y precaria, requiriendo desplazamientos y renegociaciones constantes entre los actores sociales. Así, bajo su óptica, resulta “imposible determinar a priori lo que es social y lo que es político independientemente de alguna referencia contextual”. En ese sentido y en esta situación específica, su concepto podría también servir como un buen aporte a los estudios sobre el teatro comunitario, donde la frontera entre lo social y lo político es aun más tenue.

Lo político en el teatro comunitario actual

Pasados 28 años de su surgimiento, el teatro comunitario es hoy una institución nacional en el campo de la cultura. Su consolidación en el territorio y en el imaginario popular lo postulan a ser considerado como tal en el marco de la mirada Plangesco, que propone “la institución, entendida como práctica social, es el lugar de producción de las significaciones sociales, porque es la institución la que genera las significaciones centrales a través de las cuales los actores percibirán el mundo, las cosas y los individuos. Es también el lugar de las relaciones sociales, entendido como el lugar donde se generan las decisiones consideradas legítimas por una colectividad o un grupo social”.

Así, la institución “teatro comunitario” es reconocida por tantos y cuantos la conocen por haber generado su significación central que es propiciar la auto-transformación y la transformación social en su espacio de pertenencia. Esa

³ Entrevista a Adhemar Bianchi (en [Adhemar pos – 2011/06/24 – de 26:46 a 26:52 y de 27:51 a 28:24](#))

transformación es lograda a través de procesos comunicacionales que están atravesados por lo político, la educación popular, el rescate de la memoria, las prácticas sociales volcadas en productos dramáticos en que la poética es fundamental para producir en la platea las sensaciones necesarias como para conmoverla, atraparla.

El teatro comunitario está produciendo cambios en muchos actores, comunidades y territorios. No faltan ejemplos de situaciones de desarrollo local desencadenadas directamente por grupos de teatro comunitario. El pueblo de Patricios es uno que fue prácticamente re-fundado a partir de la creación del colectivo Patricios Unido de Pié, que desde el comienzo ha dejado claro su objetivo de revertir el proceso de vaciamiento y pauperización local. Por más que en algunos casos no sea tan obvia la transformación directa generada por un grupo, todos ellos producen cambios en sus territorios. Cruzavías, Los Villurqueros y Catalinas Sur siguen caminos bien diferentes hacia esa dirección.

En **Cruzavías**, el grupo de la ciudad Nueve de Julio (Provincia de Buenos Aires), predomina la vía social y sus integrantes actúan sobre y al margen del escenario en la concientización de la comunidad sobre los problemas y posibilidades concretas de desarrollo local. En el editorial de septiembre de su periódico Cruzate hay una declaración explícita sobre esa opción: “Cruzavías trasciende el grupo de teatro comunitario para ser un movimiento que hace del arte un arma para la transformación social”. La praxis teatral es más bien una herramienta para recuperar la “potencia” y el auto-estima de sus integrantes, fortalecer los lazos de integración y el sentimiento de pertenencia, y desarrollar la creatividad. El grupo coordinado por Alejandra Arosteguy se propone a investigar los principales problemas de la Ciudad Nueva – conjunto de barrios ubicado del otro lado de la vía en la ciudad de Nueve de Julio – presentar propuestas y a intervenir directamente para la transformación.

En su nueva obra “Los descolgados”⁴ son mostradas tres situaciones consideradas cruciales para la comunidad y cuya “dramatización” fue decidida colectivamente: la falta de opciones laborales, que hace con que los trabajadores tengan que aceptar el abuso de poder, la desvalorización y el exceso de horas de trabajo para no perder el empleo, pero que a la vez los hace replicar esa actitud autoritaria en sus casas; los prejuicios aún existentes contra la mujer y reforzados por las propias mujeres sometidas a ellos; y la dicotomía existente entre la teoría y la práctica en escuelas públicas, especialmente en lo que se refiere a la libertad. Las escenas son cortas y el lenguaje adoptado es directo, frontal, sin grandes metáforas, pero la idea fuerza de la

⁴ El título fue cambiado posteriormente por “Descolgad@s” por estar más identificado con el posicionamiento ideológico del grupo con relación a la cuestión de género

obra no es hablada en ningún momento. La idea de la obra es de que “el mundo está lleno de formas preestablecidas, mandatos que hay que cumplir, etiquetas, divisiones, sistemas inventados por unos pocos sobre unos muchos”^{*5} En la dramatización, sin embargo, el concepto de Los descolgados queda claro a través del uso de un símbolo: “la percha” presente en la ropa de los personajes que están “colgados en el sistema”.

La cuestión de la justicia social, tema de la principal canción de la obra, demuestra la preocupación constante del grupo, bien como su utopía particular como colectivo.

JUSTICIA^{*6}

Que lo malo se va a acabar

Que lo bueno ya va a empezar

Que lo malo se va a acabar

Que lo bueno ya va a empezar

JUSTICIA!

Te busqué en la calle

Te busqué en la gente

En **los estudiantes**

Te busqué en los ojos de los tribunales

JUSTICIA!

Te busqué en el barrio

Te busqué en la cárcel

Te busqué en **los diarios**

Te busqué en los **pibes cuando pasan hambre**

A esa búsqueda estéril por la justicia ellos responden con actitudes que ayuden a minimizar los efectos de su ausencia. Para hacer frente a los problemas que denuncian, muchos integrantes del grupo – que participan también de colectivos de discusiones sobre género y cursos de educación popular – promueven debates sobre asuntos puntuales, dictan talleres para niños y adolescentes y mantienen un sistema de apoyo escolar a todos los que lo necesiten, bajando de 90% a 0% el índice de reprobación y evasión escolar. Con relación a la cuestión laboral, ofrecen una alternativa a través del Banco Cruzavías de crédito y apoyo a la creación de micro-emprendimientos, y que está vinculado al Banco de la Buena Fe del gobierno nacional.

⁵ Video en que es leído el texto de presentación del grupo ([Intelli studio SDV_0116 - 2010/04/24 de 00:35 a 00:45](#))

⁶ Video en que el grupo aparece cantando esa música en la obra “Los descolgados” ([Intelli studio SDV_0116 - 2010/04/24 de 15:00 a 16:55](#))

Los Villurqueros hacen lo que se podría llamar militancia política. El grupo nació a fines de 2002, coordinado por la actriz de teatro independiente Liliana Vázquez y con la propuesta de actuar políticamente para alcanzar transformaciones puntuales e importantes. Su primera “lucha” fue contra la venta del antiguo Teatro 25 de Mayo, tradicional en el barrio y con una simbología especial por haber sido el último lugar de Argentina donde cantó Carlos Gardel. Luciendo ropas de la época del gran cantante de tango, empezaron una campaña por la conservación del espacio cultural, conquistando a muchos vecinos y llevando la solicitud al intendente bonaerense de aquella época. Aprobada por decreto la manutención del teatro, pasaron a la otra etapa y, junto con comerciantes, industriales y profesionales del barrio e instituciones externas, lograron reunir el dinero necesario para la recuperación del edificio, donde actualmente ocurren muchas manifestaciones artísticas. Parte de esa disputa es contada en la obra actual^{*7} - *Avanti la villurca* – que reúne partes de los trabajos anteriores del grupo, o *postales*, como suelen llamar por ser de corta duración.

Contar la historia del cierre de la fábrica de cigarrillos Avanti fue el segundo desafío del grupo e hizo con que algunos miembros de la comunidad le propusieran que contasen también la historia de Grafa. Hoy, mientras se presentan contando un fragmento de la historia del propio barrio, desarrollan un trabajo de entrevistas e investigación sobre el cierre en 1994 de la fábrica textil Grafa, que llegó a emplear a 7.000 personas. El predio de 10 hectáreas, fue comprado por el gigante estadounidense Wall Mart, que de inmediato demolió la construcción original. La historia sobre el final de la empresa, que tuvo 17 de sus trabajadores “desaparecidos” durante la dictadura aun mantiene muchos puntos oscuros y es tratado como tabú en la vecindad. Intentar desvendar y elaborar una obra sobre el tema es un trabajo que está produciendo dolor, miedo y fracturas en el grupo que ya ha perdido integrantes bajo el alegato de que “es mejor no tocar en la suciedad del pasado”, según lo cuenta la directora Liliana Vázquez. En ese caso es posible percibir que hay situaciones relacionadas a los desaparecidos que siguen siendo como “heridas abiertas en el universo simbólico del barrio” (Proaño-Gómez, 2007: 172) y que sacarlas a luz aun va a demandar gran esfuerzo colectivo.

Grupo fundador del teatro comunitario **Catalinas Sur** es el precursor del uso de la palabra “utopía” en esa manifestación artística y comunicacional. Es necesario, sin embargo, entenderla mejor para poder valorar su papel en esas agrupaciones. Para el psicólogo y filósofo brasileño Edson Luiz André de Sousa la función de las utopías es abrir brechas en el plan de los conceptos e imágenes instituidas aportando la

⁷ Video de la presentación de Los Villurqueros en la inauguración de del espacio cultural creado por ellos en la fábrica recuperada Mc Body ([Intelli studio – SDV_0056 – 2010/03/21 de 07:35 a 13:12](#))

posibilidad de nuevos conceptos e imágenes. “La utopía instaura otro tipo de contacto accionando una comprensión que viene llena de esperanza, de invención, rehusando la repetición de las catástrofes a las que acompañamos pasivos y resignados” (Sousa: 2006, 170), dice. Para él, la utopía es el principal rasgo de la función de la cultura por establecer y organizar para un determinado colectivo una herencia compartida y un patrimonio de historia, de símbolos y sobre todo, de ideales. En su opinión, es un gran equívoco leerla como prescriptiva, como anuncio o propuesta de formas ideales porque, en realidad, lo que hace es suspender “los falsos destinos que vestimos como forma de anestesiar lo que tenemos de más precioso, nuestra responsabilidad hacia la vida y el mañana” (Sousa: 2006, 173).

Según Lola Proaño-Gómez, la utopía es percibida por los grupos en logros como “la existencia misma del grupo, el cumplimiento de nuevas funciones sociales, el progreso humano y económico relativo de sus integrantes y la reconstrucción de los lazos sociales y solidarios” (Proaño-Gómez: 2007, 160). Aparece, también, en el discurso teatral “en los momentos en que este sujeto colectivo se propone expresar sus memorias para proyectarlas hacia el presente y el futuro”. En ese sentido, se puede decir que la utopía presente en el teatro comunitario está vinculada a “lo político” en su praxis y en sus espectáculos que denuncian la falsedad del discurso dominante en relación a la realidad, pero también a su modo alternativo de autoorganización y su forma de relación comunitaria que incluye la producción colectiva que se da a través de participación de todos, que aportan y comparten sus recuerdos, conocimientos y habilidades.

Catalinas Sur ha creado 23 obras de teatro, murga, orquesta y títeres. A través de su murga teatral La Catalina del Riachuelo, el grupo usa principalmente la música para burlarse de la política y de los políticos, cantando divertidas críticas a los poderosos. Su estreno fue en 1992 y desde entonces ha recibido siete otras versiones, actualizadas a la realidad política y social del momento. Este no es, sin embargo, el trabajo más conocido del grupo en lo que se refiere a la cuestión política sino El Fulgor Argentino. En la obra – estrenada en 1998 y que casi todos los años vuelve a estar en cartel con algunos ajustes e inclusiones de nuevos sucesos políticos – el grupo cuenta 100 años de la historia argentina, que van del 1930 al 2030. Ambientado en el Club Social y Deportivo El Fulgor Argentino, cuenta y canta los principales hechos que ocurrieron en el País⁸ en un baile que nunca termina, pero sufre interrupciones a cada nuevo cambio de rumbo en la vida política, social y económica. Desfilan por el salón los grandes protagonistas de la historia: los que detienen el poder (sea político, militar,

⁸ Parte de la obra que cuenta la situación social en la llamada década infame (1930) a través de la música Desocupados [video en intelli-studio – SMX-F40\2010-09-05 SDV_0136. Mp4 \(todo\)](#)

económico o social) y el pueblo, siendo que, en general, los poderosos están ubicados en la parte superior del escenario⁹.

Además de un cuidadoso trabajo de investigación sobre los avatares de la historia y su re-lectura por los vecinos-actores, el grupo incluye también su mirada sobre hechos actuales (de la época en que la función es realizada) en una apuesta que a veces puede ser arriesgada porque, como bien lo dice Adhemar Bianchi, “son demasiado recientes para hacer parte de la historia y son demasiado antiguos para ser considerados novedad”. Así, en 2010 y 2011, con el pueblo abajo y los poderosos arriba, el colectivo presentó su visión sobre la cuestión del campo (la Resolución 125), el sistema de jubilaciones, la Ley de Medios Audiovisuales y la muerte de Néstor Kirchner, escena que fue siendo modificada constantemente porque el grupo decía que quería mostrar lo que sentía a respeto, pero aun no había encontrado la poética adecuada para presentarlo¹⁰.

Pasadas más de dos décadas desde su creación, Catalinas Sur sigue con su “vocación” de “abrir puertas” y amplía constantemente su “territorio” virtual. Invitado por el gobierno nacional a hacer una gira por el país y presentar la obra “Fulgor Argentino” en el marco de las conmemoraciones al bicentenario de la República, el grupo decidió ir más allá y dejar semillas en las ciudades donde se presentó. El director Adhemar Bianchi tuvo la idea de enviar algunos de los coordinadores de áreas a los lugares donde harían funciones, con 15 días de anticipación. La idea es que hicieran talleres a los interesados y seleccionaran a 50 personas de las principales ciudades para que participasen de la función junto a 50 integrantes del grupo. Las convocatorias fueron un éxito total así como las presentaciones de los grupos mixtos. La intención es que esos grupos generados en otras provincias investiguen y escriban guiones sobre hechos ocurridos en sus localidades y que tengan relación con los momentos históricos abordados en el Fulgor, para construir una imagen nacional de ese período, pero que será contada en cada lugar por su propia comunidad a partir de anécdotas levantadas en su territorio de pertenencia.

El grupo está invirtiendo tiempo y energía también para llevar su conocimiento a áreas carenciadas mediante talleres de percusión, circo, canto, danza y artes plásticas a jóvenes y niños. El día 28 de noviembre se presentó en la Villa 20, ubicada en barrio porteño Villa Lugano. Desde el comienzo del año (2010), siete integrantes del grupo dictan talleres en el Centro Comunitario Santa María de Luján, coordinado por monjas, curas y asistentes sociales, y vinculado al programa internacional Caritas.

⁹ Parte de la obra que habla de la cuestión del campo (Resolución 125) [video en intelli-studio – SMX-F40\2010-09-05 SDV_0139. Mp4 de 00:05:17 a 00:07:08](#)

¹⁰ Hasta el final del período de investigación aún estaban buscando la poética ideal para contar ese hecho.

La función tenía el objetivo de mostrar a los pibes de la comunidad que el teatro es accesible a todos y un derecho universal y que, así como sus profesores lo hacen ellos también podrán actuar si lo desean. Además, propiciaba la oportunidad a que presentasen a la población de su territorio de pertenencia lo que habían logrado aprender después de casi un año de práctica. Por último y lo más importante, promovía un primer encuentro de los jóvenes que frecuentan el taller de percusión en la Villa 20 y los que lo hacen en La Boca. Antes de salir del galpón, tres chicas del grupo que se iban a juntar con los pibes de la comunidad dijeron que les gustaba la idea de ir allá, conocer a los otros chicos que viven realidades diferentes pero tienen el mismo interés por la música y que desean que sean respetados los derechos de los chicos*¹¹. El resultado fue un espectáculo de ritmo y ciudadanía dado por el gran grupo que se ha formado*¹².

En ese y demás proyectos sociales, Catalinas usa su “slogan político” como lo define Adhemar Bianchi, que es “*Por la alegría contra la muerte*”, presente en la camiseta usada por todos los participantes. Recorriendo a Paul Ricoeur, se puede decir que más allá del evento de por sí, este encuentro contenía un excedente de sentido cargado de significaciones para todos los participantes. Para las más de 400 personas de la villa que fueron a la plaza el aspecto emocional era más fuerte, pues la ida de un grupo de teatro completo hacia allá simbolizaba que habían sido reconocidos como sujetos sociales, como comunidad. Para las familias directamente involucradas la presentación de sus hijos significaba la promesa de un futuro mejor para ellos a partir del logro personal de cada uno demostrado ante el público. Para los integrantes del grupo Catalinas la simbología era bien semejante pero tenía importante valor cognoscitivo por ser parte de un proceso relacional desarrollado por el grupo a partir de su consciencia social.

El teatro comunitario está atrayendo también la atención de los gobiernos en las tres instancias (nacional, provincial y, en algunos casos, municipal), que tratan de amparar a los grupos con leyes y mediante la elaboración de proyectos que resulten en aportes económicos, cuyos valores no suelen ser muy altos, pero ayudan, pues la mayoría de las formaciones aún se mantienen “pasando la gorra” y con la ayuda de los vecinos comerciantes. Además, no son pocos los ministerios que invitan a determinados grupos a presentarse en sus eventos. Empero, eso no significa que esté

¹¹ Video con entrevistas a las chicas (grabación debidamente autorizada por los responsables). Hay mucho ruido en el ambiente por la cantidad de jóvenes que estaba reunida en el local. (Intelli studio SDV_0119 – 2010/05/16 – todo el archivo)

¹² Video con el grupo tocando en la plaza de la villa, mientras algunos integrantes del taller de circo mostraban lo que habían aprendido. (Intelli studio SDV_0121 y 0122.mp4 – 2010/05/16 – todo el archivo en los dos, que son cortitos)

siendo cooptado por el sistema formal o la estructura política, cuyas fallas y problemas son muchas veces expuestos en sus obras.

En términos de estructura, los grupos no han cambiado mucho a lo largo de los años. Todavía son formados por vecinos-actores que buscan su “utopía” como alternativa a la realidad, creen en la transformación social a través del arte, de la producción cultural y de la práctica de ciudadanía. Son personas comunes de todas las generaciones, que pertenecen a un mismo territorio y tienen problemas, angustias, culturas, sueños y esperanzas en común, pero vivencias diferentes, lo que las enriquece por propiciar diferentes miradas a considerar. Cuentan y cantan su realidad sin dejar de abordar los temas más delicados y normalmente los presentan en espacios públicos. Todo lo que hacen es resultado de aprendizaje, creación y construcción colectivos.

En cuanto a la poética, argumentos y estética de las puestas, los grupos se diferencian cada vez más, acorde a su nivel de madurez como agrupación, los enfoques elegidos, el territorio en que está inserto, en fin, su identidad. Casi todos, sin embargo, producen obras que contienen críticas al sistema de modo más o menos directo y elementos de la memoria local. Esta es rescatada a través de recuerdos individuales y colectivos y asimilada por sus integrantes no como algo nostálgico sino como un empuje hacia el futuro, a la construcción de su ideal social.

Por sus propias características de crear y producir en conjunto, posibilitar la transformación individual y colectiva, proponer lo que Lola Proaño-Gómez llama “una refundación” social que pretende suplir las faltas del sistema establecido” (Proaño-Gómez, 2007: 11) y creer en la utopía, la institución teatro comunitario siempre va a tener lo político en su formación y en gran parte de los productos espectaculares que genere. Es importante destacar, también, que estos grupos abrieron un camino que ha generado procesos sociales e históricos particulares, configurando una nueva constitución de lo social en que el valor principal no es el dinero (el ícono del mundo capitalista), sino la solidaridad, la comunicación y el reconocimiento recíproco de las múltiples capacidades dadas en el mundo del “nosotros”.

BIBLIOGRAFÍA

- BIDEGAIN, Marcela - *Teatro Comunitario – Resistencia y transformación social*. ATUEL, Argentina, 2007.

- BIDEGAIN, Marcela, MARIANETTI, Marina y QUAIN, Paola – *Teatro Comunitario – Vecinos al Rescate de la Memoria Olvidada*. Ediciones Artes escénicas, Argentina, 2008.

- GARCIA DELGADO, Daniel - *Estado Nación y la crisis del Modelo. El estrecho sendero*. Tesis Norma, Buenos Aires, 2003.

- MOUFFE, Chantal – *O Regresso do Político*. Gradiva, Brasil, 1996.

- PROAÑO-GÓMEZ, Lola – *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-73. Teatro e Identidad*. Atuel, Argentina, 2002.

- _____ - *Poéticas de la Globalización en el Teatro Latinoamericano*. Gestos, USA, 2007.

- RICOEUR, Paul – *Teoría de la Interpretación – Discurso y excedente de sentido*. Siglo Veintiuno,

- ROSEMBERG, Diego – *Teatro Comunitario Argentino*, Emergentes Editorial. Argentina, 2009.
- SOSA, Edson – texto *Furos no futuro: utopia e cultura en Fronteiras: arte e pensamento na época do multiculturalismo*. Sulina, Porto Alegre, 2006.

- URANGA, Washington – texto *Una propuesta académica con la mirada puesta en las prácticas sociales*
– *PLANGESCO*. UNLP, Argentina, 2001.

- SCHER, Edith - *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*. 1ª ed. Buenos Aires, Argentores, 2010.

3. Historias anchas en trocha angosta (Los Okupas del Andén) - *la dimensión educativa en la práctica del teatro comunitario*

“Historias anchas en trocha angosta” es una producción del grupo de la ciudad de La Plata, estrenada en 2003. En ella el colectivo presenta la historia de la Estación Provincial del Ferrocarril y lo que ha representado para los vecinos su apertura, su inauguración, la extensión de ramales y el Plan Larking, que hizo que el ferrocarril desapareciera. Cuenta, también, que los vecinos han logrado recuperar el espacio de la Estación y han vuelto a juntarse allá donde actualmente se desarrollan actividades culturales. Esta obra representa bien lo que han aprendido de los momentos buenos y malos por los que ha pasado el barrio, al apropiarse y darle un nuevo significado al lugar y por eso la he seleccionado para nombrar la parte que da cuenta de la dimensión educativa.

En el teatro comunitario la producción de formas simbólicas (incluyendo el discurso) se da con sentido contrahegemónico. Es decir, la producción, interacción y apropiación de saberes y cultura va a contracorriente de la lógica de la globalización, tan presente en las manifestaciones artísticas de la sociedad actual. La construcción de alternativas a lo dado y conocido no está presente solamente en la producción colectiva de las obras teatrales, sino también en la forma como están organizados los grupos, privilegiando la autogestión y la horizontalidad.

Los procesos educativos tienen el mismo sentido, según Jorge Huergo. “El proceso educativo tiene un sentido contrahegemónico en la medida en que tiende a generar distintos modos de cuestionamiento y resistencia y/o produce modificaciones en las relaciones sociales de dominación, en prejuicios o dominaciones, en actitudes individualistas, en modos de pensar dogmáticos...”, dice el autor. (Huergo, 2003: 6).

Citando a la mexicana Rosa Nidia Burgos, Huergo dice que es en el proceso educativo donde se producen identificaciones subjetivas y a partir de allí se transforma en prácticas. “A veces la propia organización empieza a producir transformaciones en las prácticas porque los sujetos empiezan a identificarse con valores, idearios, maneras de actuar, modos de expresarse, modos de producir, y no hay ninguna capacitación intencional. Eso va adquiriendo un potencial educativo más allá de la finalidad educativa misma”. (Huergo, 2009: 40)

Existe una serie de otros abordajes que también se aplican al campo del teatro comunitario. Es el caso, por ejemplo, de los principios elaborados por Daniel Prieto

Castillo para la comunicación educativa. (Prieto Castillo, 2010: 51-56) El autor propone en su *Principio de emergencia de los sujetos en las relaciones sociales* - como ideal de una práctica de comunicación educativa - “que cada participante se desarrolle, se exprese, se comunique, aporte y aprenda e inter-aprenda” en un ambiente de solidaridad. En el teatro comunitario los vecinos-actores lo hacen no sólo como ideal, sino como práctica social, con sus recursos y sus propuestas.

Así como en este ejemplo, también se puede encontrar vínculos estrechos entre las características básicas del teatro comunitario presentadas anteriormente y los demás principios propuesto por Prieto Castillo. Son ellos:

Principio de valoración – “reconocimiento de la diversidad de saberes y de experiencias de las personas participantes en determinada situación de comunicación, de modo que cada cual pueda valorar su saber y experiencia y, por lo tanto, auto-valorarse, con el consecuente desarrollo de la autoestima”_– en el teatro comunitario el proceso de aprender a actuar, cantar y de construcción de las obras es colectivo y la primera transformación individual que se produce en un vecino es el aumento de la autoestima¹. En entrevista, Marcela Bidegain cuenta el caso de una persona que se acercó a ella para hablar de su transformación personal a partir del teatro comunitario^{*2};

Principio de construcción desde la diversidad y la diferencia – “construir conocimientos, interacciones y aprendizajes desde la diversidad y la diferencia³, lo que implica dar lugar a distintas miradas y no negar el conflicto. ... Nos movemos en el terreno de la identidad comunicacional, es decir, de la construcción de la propia capacidad de expresión y de relación” - abierto permanentemente, el teatro comunitario está siempre recibiendo nuevos integrantes y todos aportan ideas, conocimientos y experiencias a las creaciones colectivas. La afirmación de la identidad es uno de sus grandes logros. Además tiene gran diversidad pues lo componen integrantes de todas las edades, de distintas profesiones, de diversas procedencias y de distinto extracto social;

Principio de flexibilidad – “flexibilidad para ir más allá de estereotipos y prejuicios personales y para enfrentarlos en la relación cotidiana, educativa e institucional”⁴;

¹ Foto de algunos integrantes del grupo Cruzavías antes de una presentación [imagenes – ib – 2011-03-13 P3120016](#)

² Audio de Marcela Bidegain en [Digital Voice Editor – Marcela Bidegain – de 00:11:21 a 00:11:52](#)

³ Foto de integrantes de Cruzavías en la preparación para una función [imagenes – ib – 2011-03-13 P3120040.jpg](#)

⁴ Foto de integrantes de Los Villurqueros preparando el espacio para la función en una plaza del barrio por el Día de la Memoria [imagenes – ib – 2011-03-26 P3260036](#)

Principio de no violencia comunicacional – “la no violencia comunicacional se manifiesta en la construcción y el uso del discurso, en la relación cara a cara, en el diseño y el empleo de los materiales, en las interacciones grupales, en el clima familiar, educativo e institucional; en el trato, en la alegría de comunicarse” - en general, los productos finales del teatro comunitario utilizan lenguaje discursivo y corporal agradable, incluso cuando denuncia una realidad desagradable. Es el caso, por ejemplo, de la escena creada por Catalinas Sur para hablar de la manipulación de los números por parte del INDEC, en la última parte de la obra El Fulgor Argentino⁵;

Principio de belleza expresiva – “la comunicación educativa supone el desarrollo de la creatividad comunicacional de las personas, los grupos y las instituciones; creatividad ligada a la belleza expresiva. La comunicación educativa requiere la apropiación de recursos expresivos de diferentes lenguajes y medios. ...Entendemos belleza expresiva no sólo en el sentido del modelo de una gran obra de arte, sino también, y fundamentalmente, como el respeto (desde el discurso, desde el material comunicado) por el otro en su capacidad y su necesidad de percibir algo trabajado desde el punto de vista formal” – en el teatro comunitario todos los recursos, elementos, medios y lenguajes pueden ser utilizados para comunicar una idea con creatividad, alegría y respeto al compañero, a la comunidad y a la platea⁶;

Principio de comunicabilidad – “comunicabilidad entendida como la máxima intensidad comunicativa en los juegos interpersonales, en los materiales utilizados y en la relación de una persona consigo misma, con el grupo y la institución”_- pasión, entrega y utopía son una constante en ese campo;

Principio de eficacia comunicacional – “supone productos para comunicar y resultados comprobables de los procesos comunicacionales” - la transformación individual y colectiva en los grupos y en las comunidades en que están insertados son algunos resultados comprobables de la eficacia de su modo de comunicarse, bien como el aumento en el número de grupos y el crecimiento del público interesado en esa vertiente teatral;

Principio de historicidad y prospectiva – “nos comunicamos como seres situados histórica y culturalmente, abiertos a la pregunta por el futuro. ...En la práctica, la comunicación educativa ahonda en contextos y en recuperación de lo cultural, pero

⁵ Video con la presentación de Catalinas Sur ([Intelli-studio\Samsung SMX-F40\2010-09-05 – SDV 0139.mp4 – de 00:03:04 a 00:03:41](#))

⁶ Foto de parte del grupo Catalinas Sur en una presentación de teatro-murga La Catalina del Riachuelo – [va en archivo adjunto](#)

siempre de cara al futuro en una innegable actitud utópica” – el rescate de la memoria y la creencia en la utopía están presentes en todos los grupos⁷; y

Principio de cooperación y solidaridad – “la comunicación se construye desde la corresponsabilidad; los productos comunicacionales surgen de la interacción y de la participación” - es el principio básico del teatro comunitario.

Es verdad que el aspecto más destacado de la dimensión educativa en las prácticas del teatro comunitario es la transformación que ocurre en los vecinos que integran los grupos cuando descubren no sólo que el arte es un derecho de todos sino que también puede ser aprendido y apropiado por cualquiera que desee hacerlo colectivamente. El arte como “la creación de un universo paralelo al cotidiano que no repite las leyes del cotidiano, una construcción que remite al mundo real, pero no con la pretensión de copiarlo tal cual es, sino con el deseo de dar una mirada sobre él”, como lo explica Edith Scher (Scher, 2010: 87). Ello transforma porque permite que la persona vaya más allá de lo que se imaginaba, sobrepase sus propios límites y los de la realidad generando una práctica “que tiene sentido si, y solo si, se realiza de manera colectiva, una práctica que pone en evidencia la necesidad de los demás para la creación de un objeto común, esa creación en la cual cada uno es parte, pero nadie es protagonista”. (Scher, 2010: 88)

En esa mirada, que en el teatro comunitario es plural, hay opinión. Uno aprende de los otros y repasa lo que sabe en una corriente constante de solidaridad compartida. Pero hay otro aspecto no tan visible que es desarrollo de nuevas técnicas para volver más fácil, agradable y divertida la tarea de aprender.

Un ejemplo en ese sentido es la creación del canto coral. Cristina Ghione, la responsable de gran parte de las canciones adoptadas por el grupo Catalinas en sus obras, explica que tuvo que “inventar” maneras nuevas para lograr que los vecinos entendieran cómo usar sus voces en el canto coral⁸. El desafío principal era hacer que personas que no tienen conocimiento musical lo aprendan en su tiempo libre y que sea una tarea enmarcada en el placer de hacer algo juntos. Además, algunos no son afinados individualmente pero todos juntos componen una sola voz coral que suena muy bien y afinada. Para obtener ese efecto, los arreglos son fundamentales así como que cada uno perciba cuál es su parte en la formación de la voz del “nosotros”. Ella fue probando formas nuevas de llevar el canto y la música a gente que no tenía la menor idea y fue poniendo en práctica distintos recursos según el grupo con que trabajaba. Necesitó ir investigando y perfeccionando el modo de hacer

⁷ Video con la canción Huevo de la Serpiente, del Fulgor Argentino (Catalinas Sur) [intelli-studio SMX-F40\2010-09-05 – SDV_0139.mp4 – de 00:14:52 a 00:17:54](#)

⁸ Entrevista a Cristina Ghione ([en 24/06/2011 – de 3:10 a 5:30](#))

determinadas cosas, ver, por ejemplo, cuánto de técnica y cuánto de movimiento es mejor para llegar al resultado deseado.

Lo mismo ocurre con la plástica en el teatro. El creador de la gran mayoría de los muñecos e ilustraciones de las obras de Catalinas es el artista plástico Omar Gasparini y él cuenta que hizo innumerables talleres para transmitir sus conocimientos en esta área a las nuevas generaciones. El artista, que trabaja junto a la escenógrafa Ana Serralta, dice que el proceso de creación comienza en el momento en que se empieza a gestar la obra y es hecho primeramente en dibujo, en el plano, para después volverse algo en tres dimensiones, con volumen. Es un trabajo que demanda tiempo, esfuerzo y dedicación. Gasparini cree que el secreto es tener la perspicacia de hacer algo que la gente entienda, que le guste y que logre transmitir el mensaje.*⁹

Según Edith Scher, Gasparini “ha desarrollado una propuesta estética que consigue ensamblarse con el relato de la dramaturgia, el de la actuación y el de la música. También, el taller de títeres de Catalinas tiene un fuerte lenguaje visual. Hay, además, otros integrantes del veterano grupo de La Boca, como Alfredo Iriarte, en cuya producción este lenguaje es determinante” (Scher, 2010: 110).

No se puede tampoco ignorar que el arte es por sí mismo transformador. El teatro es arte y es básicamente un espacio para sentir y pensar en acción, como bien lo dice Roberto Vega. Según el autor, “el teatro, como toda acción educativa, tiene que ser puente en el que, al comunicarse en una relación horizontal de intercambio de saberes, educandos y educadores se nutran mutuamente y crezcan por interacción. Para poder crecer es indispensable posibilitar un ámbito de confianza, autoestima, respeto mutuo y dar “tiempo al hecho creativo””. (Vega, 2010: 182 – 184)

El teatro comunitario, sin embargo, va más allá por su carácter espontáneo, voluntario, *amateur*, abierto, colectivo y solidario; sus integrantes pertenecen a un mismo territorio y a cuya comunidad está dirigido, lo que propicia el desarrollo del sentimiento de pertenencia y la afirmación de la identidad; por su rescate de la memoria colectiva y proyección hacia el futuro a través de la creencia en la utopía; por su poder transformador a nivel individual y colectivo. Resumiendo, es una práctica social en la que permanentemente se desarrollan procesos comunicacionales y educativos que priorizan la inclusión y la solidaridad, que se manifiesta a través del arte, da visibilidad a la realidad de determinado barrio o pueblo y ayuda a crear condiciones para su transformación.

⁹ Entrevista a Omar Gasparini ([en 12/07/2011 – de 25:20 a 25:30 y de 26:50 a 28:10](#))

BIBLIOGRAFÍA

- HUERGO, Jorge - *Lo que articula lo educativo en las prácticas socioculturales*, Reconquista (Chaco): INCUPO, 2003.
- PRIETO CASTILLO, Daniel. "*En torno a principios de la comunicación educativa*" - en CICALSE, Gabriela – coordinación - *Comunicación comunitaria – Apuntes para abordar las dimensiones de la construcción colectiva*. Buenos Aires: La Crujía, 2010.
- SCHER, Edith - *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*. 1ª ed. Buenos Aires: Argentores, 2010.
- VEGA, Roberto – "*El juego teatral. De la acción a la reflexión*". en CICALSE, Gabriela – coordinación - *Comunicación comunitaria – Apuntes para abordar las dimensiones de la construcción colectiva*. Buenos Aires: La Crujía, 2010.

Capítulo III – “Huella Colectiva”

1. “Nuestros recuerdos” (Patricios Unido de Pié) – la construcción de la memoria colectiva

Cuando el ferrocarril pasaba por Patricios, una localidad rural ferroviaria cercana a la ciudad de Nueve de Julio (Provincia de Buenos Aires), éste tenía más de cinco mil habitantes. En 1977 se cerraron los ramales, miles de trabajadores fueron despedidos y casi todos tuvieron que irse del pueblo y en 2002, cuando Mabel Hayes y Alejandra Arosteguy propusieron la creación de un grupo de teatro comunitario - Patricios Unido de Pié - vivían allí 700 personas. La población ha apoyado el proyecto y participado de la creación de “Nuestros Recuerdos”, obra colectiva en que los vecinos recuentan la historia de apogeo y agonía del lugar a partir de sus propias experiencias o de sus padres. Más allá de la memoria, han rescatado también la identidad y la autoestima, que lucieron para todo el país desde el andén de la estación abandonada. Por ser uno de los más emblemáticos ejemplos de recuperación de una comunidad a través del rescate de la memoria, lo he elegido para titular esta parte de la tesis.

*“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 dé latidos,
Habrá un motivo que celebrar
Y “Catalinas” aquí estará.”*

Fragmento de la canción “A barajar otra vez y dar de nuevo”

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

Con la memoria

La esperanza

Resistirá.”

Fragmento de la “Canción final”

Estas estrofas de dos canciones que integran la obra *El Fulgor Argentino* (letra y música de Cristina Ghione), de Catalinas Sur, son ejemplos que sirven para demostrar la importancia que tiene la memoria no solamente para este grupo sino para el teatro comunitario en general. “Memoria e identidad, es en esa línea que trabajamos todos” dice Adhemar Bianchi. De hecho, así como los más de 40 existentes, los tres grupos investigados (Catalinas Sur, Los Villurqueros y Cruzavías) tratan colectivamente la cuestión de la memoria. Sea para construir su propia historia y de su territorio (barrio, pueblo o ciudad) o para hacer una relectura de momentos y hechos que marcaron la historia del país, los grupos suelen utilizar como base los recuerdos y percepciones individuales, familiares o comunitarios, anécdotas y relatos transmitidos oralmente, documentos, fotos y otros materiales que les puedan ayudar en esa tarea. El proceso normalmente es lento, largo y no exento de las tensiones propias a las agrupaciones sociales, pero el resultado es una obra dramática que representa una mirada plural sobre aquella realidad (no necesariamente “la” mirada porque puede pasar por nuevos ajustes).

Sin referirse específicamente al teatro comunitario, el antropólogo cultural e investigador Carlos Fos dice que lo que se busca en los relatos de la memoria es un sentido que dé identidad al sujeto “recuperándolo como protagonista de su propia historia. Reconstruir el pasado da significado al presente y permite proyectarse al futuro, re-escribiendo una autobiografía de los modelos vinculares. Descubrir la propia historia y concretizarla en producción estética, como forma diferente de comprender la realidad, nos posiciona críticamente frente a los modelos culturales impuestos.” (Fos, 2011) El uso de esta cita es pertinente porque trabajar con la memoria o la historia no es exclusividad del teatro comunitario. Siquiera la cuestión memoria-identidad puede ser relacionada solamente a esos grupos ya que otras manifestaciones teatrales (por ejemplo, militantes y libertarias) hacían esa vinculación en sus luchas políticas y sociales.

Lo que diferencia el rescate de la memoria en el teatro comunitario en relación a los demás tiene fuerte ligazón con algunas de sus principales características: - es formado por vecinos, o sea, por personas que comparten un mismo territorio con todo

lo que tiene de bueno y de malo en el presente y en el pasado; - es necesariamente numeroso, lo que genera pluralidad de recuerdos, pensamientos, vivencias y percepciones de la realidad; - es espontáneo y abierto, es decir, congrega personas (*amateurs*, o sea, no profesionales en el área) de todas las edades, ocupaciones y extracciones sociales que se reúnen de manera voluntaria porque creen que el arte es una práctica que genera transformación social y que juntos pueden lograrlo en su espacio de pertenencia. Con tales características se forma un grupo grande, heterogéneo e intergeneracional de personas comunes¹, invisibles y sin voz, que pertenecen a la misma comunidad en términos geográficos y que, por lo tanto, conocen en mayor o menor grado los problemas actuales y los hechos que han marcado la población de ese territorio, por más que hayan sido callados, ocultados u olvidados.

El proceso de rescate de la memoria específicamente en el teatro comunitario es estudiado por casi todos los investigadores del tema, los cuales abordan distintos aspectos del mismo, volviendo cada vez más ricos los análisis que se pretenda hacer. Marcela Bidegain, Marina Marianetti y Paola Quain, por ejemplo, parten del concepto de memoria colectiva de Maurice Halbwachs, en que él afirma 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.” (Bidegain y otras, 2008: 106) para explicar que el carácter subjetivo con que los grupos rescatan, seleccionan y re-significan colectivamente los relatos presentados se da por su identificación con ellos.

Según las autoras, en el proceso de construcción de la memoria colectiva los vecinos crean un campo de subjetividades propias que actúa como oposición, resistencia y transformación y que les permite descubrir otra manera de vivir y pensar articulada como contrapoder. El espíritu de resistencia aparece principalmente en el hecho de contar “otra verdad” a la establecida puesto que el teatro comunitario “se posiciona desde una mirada en la que se cuenta la historia que queda afuera de los relatos de la escuela, los libros, la academia en general, y los medios de comunicación masiva”. (Bidegain y otras, 2008: 74)

Lola Proaño-Gómez enfatiza el aspecto de que la historia construida por los grupos no es hermética como la del Estado debido a la pluralidad de su formación. “Los integrantes del grupo vuelven su mirada hacia sus propias historias desde la exterioridad de las historias contadas por los otros y las re-viven y reconstruyen. Esos recuerdos, una vez recopilados se hilvanan, interpretan y transmiten en la escena

¹ Foto del teatro-murga La Catalina del Riachuelo, del grupo Catalinas Sur, con su diversidad de edades [va en archivo adjunto](#)

mediante los artificios teatrales – voz, gestos, vestuarios, música, etc – en una búsqueda de respuestas a las interrogantes vitales que se les plantea el presente”, explica. Ella denomina “poética del testimonio colectivo” a la narración teatral ficcional resultante de ese proceso que tuvo su origen en testimonios. (Proaño-Gómez, 2007: 166)

La periodista, investigadora y directora de un grupo de teatro comunitario (Matemurga) Edith Scher explica la relación de la memoria con la identidad al decir que “si pensamos en traer a un primer plano todo aquello que el mundo circundante, o bien, la cultura dominante, naturaliza u olvida, la dramaturgia del teatro comunitario mira allí donde hay voces que la cultura ha callado y las trae a la escena. Memoria e identidad forman parte de su relato. La memoria y la identidad son las historias no contadas, las de los barrios, las de los pueblos, las del ferrocarril que no pasa más, pero también son las melodías, los aromas de las celebraciones, el color, la risa. En todo eso se abreva para construir una poesía escénica.” (Scher, 2010: 107)

Edith añade un importante elemento en ese proceso, que es la apropiación de canciones preexistentes - y que muchas veces hacen parte del cancionero popular – las cuales también pasan por un proceso de resignificación. La gran mayoría tiene su letra original substituida por una poesía creada por el colectivo para contar parte de la narrativa. En algunos casos la parte melódica también es reelaborada pero sin deformarla, porque el hecho de ser ampliamente conocida, más allá de su importancia en lo comunicacional contiene también un fuerte impacto en la memoria tanto de los vecinos que integran la función como en los que hacen parte del público.

Clarisa Fernández, una de las integrantes de la Red de Investigadores de Teatro Comunitario, ha escrito un artículo sobre los procesos de memoria y subraya algunos puntos interesantes. En primer lugar, ella recalca que los vecinos no buscan recuperar el pasado sino un sentido común sobre éste. Por eso, en las reuniones para discutir “cuáles son los hechos que no deben faltar en la representación de su historia, se ponen en juego experiencias individuales y grupales que hablan sobre un pasado compartido” (Fernández, 2011) hay una selección de las situaciones que deben ser incorporadas o eliminadas. Ella atribuye ese recorte de la realidad a la relación existente entre los valores que cada grupo sostiene sobre su historia y los hechos que cada integrante siente que han marcado o no su vida, o sea “se entretajan las tradiciones con las memorias individuales, en diálogo constante con códigos culturales compartidos.” (Fernández, 2011). Además, añade que el hecho de que investiguen su pasado, construyan colectivamente su visión de la historia y la vuelvan una obra teatral de la cual son protagonistas y actores “los convierte en productores de discursos culturales, que serán luego depósitos de memoria activa”. (Fernández, 2011)

Lo planteado hasta aquí en relación a los procesos de rescate de la memoria tiene estrecha ligazón con lo que dice Ana María Fernández sobre los imaginarios sociales. Ella explica que para las memorias colectivas en general “los “hechos” suelen contar mucho menos que las construcciones imaginarias que se producen al respecto y sin duda operan vigorosamente en la producción de visiones del futuro, en especial en la proyección sobre éste de temores, riesgos, esperanzas y sueños colectivos”. (Fernández, 2008: 89) Eso significa que el pasado social no es un lugar al que se accede recordando, sino que debe ser construido, y ésta es una tarea colectiva ya que depende de la interpretación que el grupo realiza sobre él. La hegemonía política, por ejemplo, sólo es alcanzada cuando el grupo que representa el poder de turno logra “imponer su versión imaginaria sobre el pasado y/o su perspectiva del futuro de su sociedad”. (Fernández, 2008: 90)

En ese sentido, puede decirse que los procesos de rescate de la memoria en el teatro comunitario son contrahegemónicos, pues se nutren de los olvidos colectivos y de todo aquello que fue desalojado de la versión oficial de la historia. Para Ana María, “puede decirse también que hay una relación necesaria entre la elaboración crítica del pasado y la posibilidad de recuperar la radicalidad de la imaginación política”. (Fernández, 2008: 90) Refiriéndose a la diferenciación que hace Castoriadis entre el imaginario social instituido o efectivo (el que participa de la producción y la reproducción de un modo de poder, consolidándolo) y radical o instituyente, la autora manifiesta que éste “da cuenta de los deseos que no se anudan al poder, que desordenan las prácticas, des-disciplinan los cuerpos, deslegitiman sus instituciones”. (Fernández, 2008: 92) Esta dimensión radical de los imaginarios sociales en sus instancias o momentos instituyentes da cuenta de la línea de fuga de deseos que resisten la captura de los dispositivos de disciplinamiento social. Es lo que posibilita la construcción de nuevos organizadores de sentido y de prácticas sociales porque se establece “una relación entre imaginarios sociales radicales, deseos y producción de ilusiones y esperanzas colectivas”. (Fernández, 2008: 92)

Todas las consideraciones dispuestas anteriormente pueden ser mejor entendidas si relacionadas a los tres grupos observados durante la investigación, los cuales presentan maneras totalmente distintas para trabajar la cuestión.

Cruzavías - como se ha dicho antes - es un grupo creado en 2004 en la localidad llamada Ciudad Nueva, en la ciudad de Nueve de Julio. Es compuesto por vecinos de ese conjunto de barrios que está separado geográficamente del centro de la ciudad por una vía ferroviaria. Sus integrantes viven en una situación económico-social desfavorable en relación a la población del otro lado de la vía y son mayormente jóvenes. Esas características los diferencian de los otros dos analizados no solamente

en lo que refiere a la organización del grupo, a la dinámica de trabajo y a las obras producidas colectivamente, sino que también en lo que respecta a la elección de los temas que son desarrollados por ellos. En su primera obra “Romero y Juliera”, los Cruzavías hicieron una adaptación libre del clásico de Shakespeare para hablar del problema de una chica de la “barriada” que se enamora de un joven del centro.

La segunda obra del grupo es “Descolgad@s”, una creación colectiva que trata de cuestiones que hacen parte del imaginario social instituido que se han naturalizado con el pasar del tiempo y que tienen relación con el trabajo, el sistema educativo y la situación de la mujer en la sociedad. En ella no hay la construcción de un relato histórico, pero a partir de canciones conocidas por muchos de sus integrantes – como “Justicia”, de Lila Downs – empezaron a elaborar un guión en que pudieran demostrar su posicionamiento ante esas situaciones e intentar transformar esas significaciones sociales. Por su permanencia de larga duración, esos universos de imaginario social efectivo se han consolidado de tal forma que se puede llamarlos de “presente histórico” y al seleccionarlos y exponerlos, esos jóvenes instituyen nuevas significaciones y la posibilidad de nuevas prácticas en ese sentido.

En ese especial contexto socio-económico y generacional son elaboradas críticas a lo que les “causa ruido” en su cotidiano como, por ejemplo, en la escena de la escuela. Cargada de su simbología pesada, austera y rígida, como sigue siendo el “lugar del saber” en el imaginario social instituido - un espacio donde unos tienen el rol de enseñar mientras a los otros se les reserva la actitud humilde de aprender - la escuela aparece como una vidriera de las contradicciones del sistema que tiene todo un discurso de libertad pero no permite esa práctica en su interior². Al exponer esos sucesos, los que se sienten descolgados del sistema los desnaturalizan, los sacan de ese universo de imaginarios sociales efectivos en que están confortablemente plasmados y abren la posibilidad de recuperar la radicalidad de la imaginación política hacia la transformación de la realidad para que en el futuro ellos no sean otra cosa que recuerdos de una práctica habitual en el pasado.

Villa Urquiza es un barrio típicamente de clase media ubicado en la región norte de la ciudad de Buenos Aires, caracterizado por sus anchas y arboladas calles, con el predominio de casas bajas y residenciales con hermosos jardines, la manutención de algunas casonas antiguas de familias tradicionales y un gran número de plazas recreativas. En el pasado tenía, además, una intensa actividad cultural y contaba con importantes fábricas en su territorio. La crisis de 2001 hizo con que muchos vecinos empezaron a reunirse en las plazas para participar de asambleas

² Video con la presentación de Cruzavías en Ramos Mejía ([Intelli-studio\Samsung SMX-F40 2010-04-25 – de 08:30 a 10:55](#))

barriales. En esa ocasión algunos de ellos se percataron que no se reconocían en los vecinos y que había la necesidad, expresada de distintas maneras, de integrarse más. En ese contexto social y geográfico surgió, en 2002, el grupo de teatro comunitario Los Villurqueros, coordinado por Liliana Vásquez e integrado por vecinos del barrio que vivían cercanos al teatro. La intención era juntarse y generar un hecho creativo, sin preconceptos, a través del cual podrían contar la historia del barrio, recuperar la memoria popular y lograr la reunión e integración comunitaria.

Formado básicamente por adultos con sólida formación profesional y alguna experiencia en militancia política el grupo ha comenzado creando pequeñas escenas dramatúrgicas a las que llaman de “postales villurqueras” con las cuales participaban de eventos importantes para el barrio. La primera que hicieron fue “Esperando a Gardel” y hacía parte de la campaña de recuperación del Cine-Teatro 25 de mayo, que estaba cerrado y corriendo el riesgo de ser vendido para otros fines no culturales. Vestidos de época, actuaban junto a las personas que pasaban por el lugar y después les decían que dejaría de existir el último espacio donde Gardel ha cantado en Argentina. Para el aniversario del barrio, en el mismo año, crearon “María y Luigi, un amore per tuta la vita” en que representaban lo que se imaginan ser la primera boda realizada en el barrio (1896) y que tuvo la participación de muchísima gente en la iglesia y en la fiesta en la plaza.

Estas y otras postales que han creado para eventos específicos necesitaron un gran trabajo de investigación documental sobre la historia del barrio y sirvieron para que la comunidad la conociera pero, más allá de la lectura personal o colectiva que hayan hecho sobre las informaciones recogidas, no hay rescate de la memoria colectiva del grupo a partir de recuerdos individuales. Es solamente en “Avanti la Villurca”, una obra en que retoman parte de algunas de las postales ya presentadas y que tiene su fuerza en la lucha de las obreras de la fábrica de cigarrillos Avanti (que existió en el barrio), que aparece una mirada más personal de los integrantes. Melodías que integran el cancionero popular, la añoranza de un tiempo en el pasado reciente en que el barrio era colmado por clubes de baile de tango y en que los vecinos solían sacar sus sillas a la vereda todas las tardes³ para charlar son elementos que permiten vislumbrar un poco de la personalidad del grupo. Es, sin embargo, en la escena que cuenta la disputa por el teatro – de la que han participado – que aparece una elaboración crítica del grupo sobre la situación⁴.

A pesar de - o justo por – identificarse con el barrio, presentarse en plazas y parques de su territorio de pertenencia y trabajar temas muchas veces pedidos por los

³ Foto de la obra “Avanti la Villurca” [imagenes – ib – 2011-04-17 P4170023.jpg](#)

⁴ El vídeo sobre esa escena puede ser conferido en la segunda parte del segundo capítulo de esta tesis

vecinos, el grupo parece aun estar construyendo su propia identidad aunque haya evolucionado en ese sentido.

Catalinas Sur es el nombre de un conjunto habitacional construido en la parte no turística del barrio de La Boca, en la región sur de capital federal. Formado originalmente por inmigrantes europeos, mayormente pobres y por trabajadores del puerto que había allá, el barrio sigue manteniendo muchas de sus características de antaño. El tipo de construcción de las viviendas, las veredas altas para proteger las casas de las sudestadas, la alegría de la población, el espíritu solidario y la capacidad de unión y de organización – sea para resistir o para lograr cambios importantes para el barrio – no se han perdido con el tiempo. En ese contexto y como un acto de resistencia política realizado durante una chorceada barrial ha surgido y crecido el teatro comunitario, por las manos de un grupo que actualmente lleva el nombre del conjunto habitacional en cuya plaza central ha nacido en 1983.

El grupo Catalinas Sur hace lo que Lola Proaño-Gómez llama de arqueología de la historia al buscar “en los recuerdos de sus integrantes y en la memoria de los barrios, pueblos o ciudades, el material para sus espectáculos y, en su praxis, transforma en “ruinas” los sentidos previos “congelados” de la historia; se comporta como un arqueólogo creativo que construye un sentido nuevo para la sociedad, sin buscar una “esencia” eterna y consolidada”. (Proaño-Gómez, 2007: 165) Ese trabajo se da de distintas maneras acorde a la intención de sus integrantes. A título de ejemplo se puede citar dos de sus obras más conocidas: “Venimos de Muy Lejos” y “El Fulgor Argentino”.

Venimos de Muy Lejos es una obra que muestra el proceso inmigratorio que ocurrió en el barrio a partir de las anécdotas contadas por los padres, abuelos, tíos o vecinos de los integrantes del grupo⁵. Esos retazos de memorias individuales fueron colectivizados y entrelazados para construir una sola narrativa poética que sintetiza su versión de la historia del barrio.

En El Fulgor Argentino los vecinos cuentan 100 años de la historia del país, (comenzando en 1930) que es simbolizado metafóricamente por un club deportivo y barrial que pasa a ser el escenario de los momentos más significativos de la vida nacional, siendo que la mayoría de ellos no hace parte de la historia oficial, la que es contada en las escuelas. El rescate que los vecinos hacen de esos hechos es presentado de una manera poética y estéticamente harmónicas respecto a los sucesos que están relatando y deja muy clara su visión crítica en términos políticos. Al expresarla y proyectarla hacia el público buscan interpelarlo a que también haga una

⁵ Foto de “Venimos de Muy Lejos”, de Catalinas Sur, ejemplo de relato hecho de memorias [imagenes – 2010-07-01 P107381.jpg](#)

elaboración crítica del pasado y pueda, a su vez, mejor entender el presente y participar de la construcción de un futuro mejor.

En las dos obras el uso del lenguaje metafórico y del canto coral, garantizan – junto a los elementos escenográficos – belleza e intensidad a los relatos históricos. Ellas tienen en común, también, el largo proceso de negociación que requiere ese trabajo de rescate de la memoria desde la selección de los hechos que van a ser tratados hasta el modo como serán presentados. La principal diferencia entre las dos es que la segunda está permanentemente bajo análisis y reflexión por el grupo que suele hacer cambios en por lo menos una escena a cada nueva temporada de funciones.

A gran parte de los integrantes les encanta participar también del teatro-murga La Catalina del Riachuelo, cuyos espectáculos muestran, con humor, su visión de la realidad y, en especial, de lo que los molesta. En las obras, ellos cantan, cuentan y se ríen de política y de políticos⁶, de poderes⁷ y de poderosos, como en “Del Califato a la Pingüinera”, estrenada en 2009.

En el teatro comunitario el proceso de rescate de la memoria es un proceso colectivo, largo y dinámico que produce nuevos significados constantemente así como lo es la propia organización de esos grupos numerosos, abiertos, intergeneracionales, autogestivos y horizontales en su estructura jerárquica. Esos colectivos contestan lo instituido como única verdad, buscan en retazos de recuerdos y percepciones lo que les fue ocultado, escondido o silenciado para entender mejor la actualidad y poder actuar para transformarla y participar de la construcción de un mundo más justo.

BIBLIOGRAFÍA

- BIDEGAIN, Marcela, MARIANETTI, Marina y QUAIN, Paola – *Teatro Comunitario – Vecinos al Rescate de la Memoria Olvidada*. Ediciones Artes escénicas, Argentina, 2008.

- FERNÁNDEZ, Ana María – *Las lógicas colectivas: imaginarios, cuerpos y multiplicidades – 2ª ed.* Buenos Aires, Biblos, 2008.

- FERNÁNDEZ, Clarisa – *Procesos de memoria en el teatro comunitario argentino* – La revista del CCC (en línea). Buenos Aires, 2011.

⁶ Foto de la “versión” bien-humorada de Menem en el espectáculo [va en archivo adjunto](#)

⁷ Foto de la “justicia” argentina [va en archivo adjunto](#)

- FOS, Carlos – *Del teatro anarquista al teatro comunitario actual*. Cuadernos de Acción Cultural - Ediciones Artes Escénicas, Buenos Aires, 2011.

- PROAÑO-GÓMEZ, Lola – *Poéticas de la Globalización en el Teatro Latinoamericano*. Gestos, USA, 2007.

- SCHER, Edith - *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*. 1ª ed. Buenos Aires, Argentores, 2010.

- www.centrocultural.coop/revista/articulo/230/

2. Desde el alma (Res o no Res) – lo comunitario y la comunidad

Estrenada en 9 de julio de 2002, la obra “Desde el alma” fue creada por los vecinos del barrio Mataderos (Capital Federal). Con mucha música, humor y poesía, busca reflejar la historia de su territorio de pertenencia a través de episodios que destacan la importancia de la instalación del frigorífico para su nacimiento y las costumbres que le transmitió a su vida cotidiana. En el nombre del grupo y en los espectáculos que construyen aparecen con mucha fuerza la identidad del colectivo y su espíritu comunitario, por eso he elegido una de sus obras para nombrar esta parte de la tesis.

El concepto de comunitario está íntimamente asociado al de comunidad porque se refiere a este. Las dos expresiones, a su vez, están vinculadas al concepto de comunicación en el sentido Plangesco, o sea, a la producción de significados. Pensándolo de esa manera, sería factible decir que lo comunitario tiene relación a las interacciones entre sujetos que desencadenan los procesos de producción de significados mientras que la comunidad estaría más bien vinculada al espacio simbólico o geográfico que los abriga.

Para Larisa Kejval la definición de comunidad contiene también algunos otros elementos al remitir a las ideas de construcción de lazos sólidos, compromisos, proyectos a largo plazo, identidades, participación política, resistencias, espacio público. (Kejval, 2010: 48) Esa idea de construcción colectiva está presente en el teatro comunitario desde el surgimiento del primer grupo – Catalinas Sur – en 1983 y no es necesario hacer un análisis muy profundo para percibir el valor que tienen para cada uno de sus integrantes. El énfasis dado a un u otro aspecto cambia de grupo a grupo o de momento a momento acorde al contexto dado, a sus propias características o a necesidades específicas, lo que genera construcciones aparentemente diferentes, pero todos mantienen esos elementos.

Zigmunt Bauman construye su definición con énfasis en los sentidos pues, como fue mencionado en el comienzo de este trabajo, afirma que “comunidad” lleva consigo una sensación cálida, acogedora y confortable, asociada siempre a aspectos positivos mientras que los negativos son atribuidos a la palabra “sociedad”. En su opinión, el término también implica una sensación de seguridad, acuerdos sobreentendidos y aceptación” (Bauman, 2005: 7). Participar de la rutina diaria de un grupo como Cruzavías es como “ver” esa definición teórica en la práctica. Cuando van

a los ensayos, en la sala que tienen en el CIC (Centro Integrador Comunitario) de 9 de Julio, los jóvenes – que representan casi 70 % de los integrantes – llegan con algo para compartir en el horario de la merienda, rápidamente limpian en conjunto el local y se sacan los calzados*¹. Quien tiene hijos o hijas siempre se los lleva porque la “gran familia” reclama si no están*². Así, es común ver a madres ensayando y amamantando a la vez*³. Padres y madres de algunos integrantes y algunos vecinos suelen aparecer, simplemente porque se sienten bien allá, como lo explicó Estela Matos, una de las madres colaboradoras y, según sus propias palabras “fanática a muerte” por los Cruzavías. En entrevista, dijo que siente tranquilidad cuando sabe que los hijos están “adentro” (en el salón donde se reúnen y ensayan), porque el grupo es a la vez una familia para ellos, un apoyo muy grande y un espacio de contención*⁴ a los chicos. La cuestión de la contención colectiva también fue abordada por Melina Ferreira, una de las integrantes, al comentar que el grupo “es una red que nos sostiene, no nos deja caer” incluso cuando un vecino tiene problemas muy graves.

Según María Laura Méndez, no hubiera sido posible imponer la lógica del capitalismo en las condiciones de la vida comunitaria y fue necesario comenzar por su destrucción, “porque “lo comunitario” implica espacios de un territorio común, de lenguas, de visiones del mundo y de saberes comunes y, sobre todo, de múltiples lazos sociales que hagan posible esa trama sólida y compleja que es la comunidad, o que han sido alguna vez comunidades”. (Méndez, 2009: 16)

Para los grupos teatrales que están siendo analizados, lo comunitario no es apenas una palabra que completa su nombre, es su base, su fortaleza, su propia alma. Es lo que lo hace único, diferenciándolo del teatro callejero, del independiente, del militante, así como de otras formas de organización social. Su organización, la autogestión, la construcción colectiva de la memoria, de la dramaturgia, de las canciones y escenografías, la actuación sin preparación profesional previa, la celebración y la propia transformación que se despliega de todo eso solo son posibles porque hay lazos sociales y afectivos comunes, confianza mutua, esperanzas y objetivos compartidos, identidad. En el teatro comunitario la comunidad es la protagonista absoluta. Mario Peraita es el responsable por la parte musical de Cruzavías y compañero de Melina, con quien tiene una hija – Luana – sueña que un día va a tener dinero suficiente para dedicarse más al teatro comunitario, “a la cosa

¹ Foto del ensayo de Cruzavías [IB 11-03-2011 - P3110054.jpg](#)

² Foto de las integrantes con sus hijos [IB 11-03-2011 – P3110039.jpg](#)

³ Foto [IB 11-03-2011 – P3110177.jpg](#)

⁴ Entrevista a Estela [en Digital Voice Editor – Estela madre –00:29 a 00:40 y de 03:26 a 04:01](#)

social” y a la música.*⁵ Melina, que trabaja en el proyecto *Aprendiendo a aprender* además de actuar, ofrece un claro testimonio de transformación personal y de la fuerza de lo comunitario al decir que en el grupo ha conocido un mundo mejor y que no sabe si tendría hijos “si no hubiera conocido este lugar y esta gente”.*⁶

Por más que el espacio común pueda ser simbólico y no sólo geográfico, la cuestión de la territorialidad es muy importante para los grupos. En todos los casos estudiados, existe una fuerte identidad entre esas agrupaciones y los barrios y pueblos donde están insertados. Gran parte de las obras poéticas y acciones sociales que desarrollan, incluso, tienen como inspiración y objetivo mayor ese espacio de pertenencia y la comunidad que lo habita. Esa fue la inspiración, por ejemplo, para la creación de la obra *Descolgados*, del grupo Cruzavías. La directora Alejandra Arosteguy explica que los integrantes querían hablar de lo colectivo en las familias del barrio, que suelen ser muy numerosas y ocupar un espacio muy chiquito. ¿Cómo hacen para organizarse? ¿Cuántas cosas colectivas debe haber? Esas inquietudes sobre determinadas características presentes en la comunidad que habita el conjunto de villas denominado Ciudad Nueva en la ciudad de 9 de Julio (Provincia de Buenos Aires) los llevaron a investigar la situación y a dibujar el boceto de una nueva obra. Lo más importante, sin embargo, es que en el proceso han descubierto quiénes son ellos y cómo se sienten en relación a la sociedad: son medio que descolgados del sistema.*⁷

Fue en la obra *Venimos de muy lejos*, del grupo Catalinas Sur, que esa característica del teatro comunitario ha sido incorporada. Estrenada en 1990 - después de tres años de construcción colectiva a través de anécdotas contadas por los antepasados de los integrantes, improvisaciones y mucha creatividad - la obra cuenta la historia de la inmigración en el sureño barrio La Boca, de Capital Federal. Era la primera vez que vecinos de una comunidad contaban, cantaban y presentaban su propia historia, pero no en el sentido académico sino haciendo una relectura de la misma a partir de la memoria familiar y con la mirada propia de la gente del territorio. La obra llamó la atención hacia el grupo y pronto empezaron a llegar invitaciones para que la presentara en inúmeros lugares. Más de veinte años después, sigue siendo solicitada y encantando a los más diferentes públicos, por más lejos que estén de La Boca. Es el caso, por ejemplo, de la Villa 20 (en Villa Lugano), donde el grupo se ha

⁵ Entrevista a Mario Peraita en [Digital Voice Editor – Mario y Melina – de 00:02:27 a 00:02:57](#)

⁶ Entrevista a Melina Ferreira en [Digital Voice Editor – Mario y Melina – de 00:06:27 a 00:07:28](#)

⁷ Entrevista a Alejandra Arosteguy en [18/10/2010 - Ale cruza.mp3 – de 03:18 a 05:02](#)

presentado en 2010 después de casi un año realizando talleres para los niños de la comunidad local.*⁸

Esas agrupaciones democráticas, integradas por hombres y mujeres de todas las edades entre cinco y noventa años, de todas las situaciones socioeconómicas posibles y niveles de instrucción, suelen presentarse en espacios públicos como plazas, calles, escuelas y centros comunitarios de sus propios barrios. Jesús-Martín Barbero ayuda a entender esa opción cuando dice que “la plaza es el espacio no segmentado, abierto a la cotidianidad y al teatro, pero un teatro sin distinción de actores y espectadores. A la plaza la caracteriza sobre todo un lenguaje; mejor, la plaza es un lenguaje, “un tipo particular de comunicación”” (Barbero, 1987: 75). Él afirma también que es en el barrio que lo popular revela su densidad cultural y social: los procesos de reconocimiento como “lugar” de constitución de las identidades (Barbero, 1987: 76). Ese gran mediador entre la casa y la ciudad tiene especial importancia para el teatro comunitario en tanto “proporciona a las personas algunas referencias básicas para la construcción de un *nosotros*, esto es, de “una socialidad más ancha que la fundada en los lazos familiares y al mismo tiempo más densa y estable que las relaciones formales e individualizadas impuestas por la sociedad” (Barbero, 1987: 217).

Para Edith Scher, lo que pasa es que cada grupo tiene raíces en un territorio y desarrolla la idea del barrio como generador de cultura. “Esto quiere decir que cada lugar tiene su historia, su saber, su identidad. El teatro comunitario no viene a traer arte a ningún sitio ni a hacerlo llegar, proveniente de algún hipotético centro irradiador de cultura, sino que se desarrolla en cada territorio, tomando en cuenta quiénes componen los grupos y cómo se mira el mundo desde ese lugar”. (Scher, 2010: 64)

El espacio de pertenencia o de identificación - que puede ser el barrio, la calle o el pueblo - suele representar para la comunidad mucho más que un territorio definido. Es “el lugar” en el sentido a que se refiere Germán Retola en su artículo *Los procesos de construcción de conocimientos en prácticas de transformación desde y en el lugar*, citando a Arturo Escobar y a su teoría sobre *política del lugar*, como una nueva lógica de lo político: “las políticas de lugar constituyen una forma emergente de política, un nuevo imaginario político en el cual se afirma una lógica de la diferencia y una posibilidad que desarrollan multiplicidad de actores y acciones que operan en el plano de la vida diaria. En esta perspectiva los lugares son sitios de culturas vivas, economías y medio ambientes antes que nodos de un sistema capitalista global y totalizante. En la conceptualización de Gibson-Graham (2003), estas políticas de lugar

⁸ Video de Catalinas Sur en la villa 20 [Intelli-studio SMX-F40\2010-05-17 – SDV_0127](#). – de 00:41 a 03:01 (de 38:24)

– a menudo apoyadas por mujeres, ambientalistas, y aquellos que luchan por formas alternativas de vida - son una lúcida respuesta al tipo de “políticas del imperio” que es también común en la izquierda y que requiere que el imperio sea confrontado en el mismo plano de totalidad y que, en cuanto tal, devalué todas las formas de acción localizada, reduciéndolas a acomodación o reformismo.” (Escobar, 2004) (Retola, 2010: 243)

Esas prácticas de transformación desde y en el lugar están presentes en el teatro comunitario y aparecen de manera muy clara en la relación del grupo Cruzavías con en el territorio donde está insertado (Ciudad Nueva), en 9 de Julio. Según Michi Michelli, uno de los coordinadores del grupo, el teatro es el eje, pero desde ahí “van surgiendo diferentes necesidades cuando vamos interviniendo con los vecinos realmente en la comunidad, en el barrio donde estamos ubicados nosotros. Eso nos va llevando siempre a diferentes áreas de trabajo, entonces hemos podido cubrir espacios de educación popular, también ahora de microemprendimientos en el barrio con un Bankito de la Buena Fe que administra Cruzavías. Toda una cuestión que nos va llevando a una serie de cosas que ha enriquecido muchísimo la dramaturgia nuestra y todo el trabajo teatral”^{*9}.

Quienes integran esas agrupaciones elijen participar de formas alternativas de organización y de vida, más cercanas a lo soñado. Es importante destacar, también, la formación de lazos afectivos y el desarrollo de la solidaridad que se dan en esos colectivos y son considerados por muchos de ellos como fundamentales para el desarrollo y la consolidación de lo comunitario. Esos aspectos producen, además, la satisfacción de hacer parte de un “grupo de pertenencia”, como lo dice con mucha claridad la villurquera Susana Ariet.^{*10}

Marina Marianetti y Paola Quain resaltan que “lo 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”. (Marianetti y Quain, 2006: 101)

BIBLIOGRAFÍA

⁹ Entrevista a Michi [en Digital Voice Editor - Cruza Michi – de 01:51 a 03:00](#)

¹⁰ Entrevista a Susana [en Digital Voice Editor - Villurqueros - de 31:56 a 33:15](#)

- BARBERO, Jesús Martín - *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México, Gustavo Gilli, 1987.
- BAUMAN, Zigmunt - *Comunidad: en busca de seguridad en un mundo hostil*. Buenos Aires, Siglo XXI de Argentina Editores, 2005.
- KEJVAL, Larisa – en *Comunicación comunitaria. Apuntes para abordar las dimensiones de la construcción colectiva*. Autores varios. Cap. *En busca de la comunidad perdida*. Buenos Aires, La Crujía, 2010.
- MARIANETTI, Marina y QUAIN, Paola – tesina *Lo educativo en el teatro comunitario*. La Plata, FPySC UNLP, 2006.
- MENDEZ, María Laura – en *Construyendo comunidades... Reflexiones actuales sobre comunicación comunitaria*. Autores varios. Cap. *Construir comunidades... desde la universidad*. Buenos Aires, La Crujía, 2009.
- RETOLA, Germán – en *La Comunicación como objeto de estudio: teoría, metodología y experiencias en investigación*. Autores varios. Cap. *Los procesos de construcción de conocimientos en prácticas de transformación desde y en el lugar*. 1ª ed. – Ediciones DASS, San Salvador de Jujuy, Argentina, 2010.
- SCHER, Edith - *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*. 1ª ed. – Buenos Aires, Argentores, 2010.

Capítulo III

3. El fulgor argentino (Catalinas Sur) – fortalecimiento del movimiento y surgimiento de las redes

En la obra Club Social y Deportivo El Fulgor Argentino, el grupo del barrio La Boca (Capital Federal) cuenta 100 años de la historia del país, comenzando en 1930. Los principales hechos y actos que marcan la vida del país van interrumpiendo un baile que insiste en reiniciarse con otro ritmo y otra moda, acorde a la época. Más allá de mostrar momentos significativos en la vida económica, política y social de Argentina, muestra la resistencia de un pueblo que se une en la lucha contra el poder desmesurado y en la defensa de una sociedad más justa y más fuerte. En mi opinión, es un buen ejemplo de superación y de fortalecimiento a través de la unión y de la esperanza, y por eso lo escogí para titular esta parte de la tesis.

“Es que nos planteamos construir prácticas colectivas de cooperación que superen los discursos individuales de oposición. En los países civilizados con democracias de fuerte intensidad, los adversarios discuten y disienten cooperando. Por eso los convocamos a inventar el futuro. Venimos desde el sur del mundo y queremos fijar, junto a ustedes, los argentinos, prioridades nacionales y construir políticas de Estado a largo plazo para de esa manera crear el futuro y generar tranquilidad. Sabemos adónde vamos y sabemos adonde no queremos ir o volver.”

Néstor Kirchner¹

Pasada la etapa crítica de 2001 y un corto período de transición, la nación argentina ha apostado al cambio por un futuro mejor y ha elegido a Néstor Kirchner. Con sus decisiones políticas y el aval de la población el país comenzó a recuperarse y vive desde entonces un periodo de relativa estabilidad política, social y económica, en el que ha implementado diversos proyectos volcados al desarrollo y a la participación popular. Su sucesora en el cargo y esposa Cristina Fernández de Kirchner ha seguido la misma línea general adoptada por el ex presidente y, a pesar de los previsibles

¹ Discurso de la toma de posesión presidencial, 25 de mayo de 2003, Buenos Aires encontrado en la dirección electrónica www.democraciasur.com/documentos/ArgentinaKirchnerPresidencial.htm

roces con la oposición y sectores de la sociedad que perdieron parte de sus privilegios económicos, Argentina sigue creciendo y avanzando en lo social. De eso se puede inferir que los Kirchner realmente sabían adónde ir y adonde no querían volver. Esa inferencia puede ser sostenida por datos encontrados en los tres textos disponibles en internet que se encuentran listados al final de la bibliografía.

La ausencia de graves conflictos nacionales no ha sido, sin embargo, impedimento para el crecimiento y fortalecimiento de los grupos de teatro comunitario existentes o para el surgimiento de nuevos colectivos de ese tipo. Todavía hay gran cantidad de problemas a resolver en los ámbitos social, laboral y económico, pero hay también parcelas de la población que creen en la construcción conjunta y en la transformación a través del arte. En entrevista para el libro Teatro de Vecinos..., Adhemar Bianchi explica que, en su opinión, el teatro comunitario permanece en el tiempo por la fuerza de la acción colectiva: “Yo creo en la conciencia del nosotros. O somos un nosotros y nos salvamos todos juntos, o nos vamos ahogando de a uno” (Scher, 2010: 65). A esa afirmación, Edith Scher añade lo que ella, en tanto escritora y directora de un grupo de teatro comunitario, entiende por “nosotros”:

“Nosotros”: la más generosa de las personas gramaticales, palabra casi borrada del vocabulario, acentuada con un sentido peyorativo, descreído, desconfiado, despojada de su poder de construcción por la historia de los últimos treinta años. No es novedad que las palabras están cargadas de las connotaciones que la sociedad y el contexto histórico les ponen. Sin embargo, a pesar de esta operación sobre el lenguaje, a pesar del éxito del “sálvese quien pueda”, del reino (momentáneo) de la ley de la selva, otros sentidos del “nosotros” palpitan rebeldes en algunos rincones. El teatro comunitario dijo “nosotros” con el cuerpo durante muchos años. Dio y da la posibilidad de expresarse y encontrarse. Su misma modalidad de construcción mantiene inseparables arte y política, arte y transformación social, ya que reconstruye y valora el saber de los vecinos, potencia su creatividad, para que ese desarrollo implique un modo activo de la comunidad, vivo, de pararse frente al mundo”. (Scher, 2010: 65).

Actualmente existen más de cuarenta grupos formados en Argentina – y muchos en proceso de formación – los cuales involucran directa e indirectamente a más de cien mil personas, según lo dijo el actor Lito Cruz en la apertura del encuentro

provincial de teatro comunitario realizado en Ramos Mejía, en 2010^{*2}. Es necesario reconocer que gran parte del mérito del crecimiento del movimiento lo tienen Adhemar Bianchi (Catalinas Sur) y Ricardo Talento (Circuito Cultural Barracas) que tomaron a sí la tarea de explicar, divulgar y multiplicar el teatro comunitario por todo el país. Desde que comenzaron, asumieron esa misión de replicar la experiencia y hasta hoy siguen siendo lo que Adhemar llama de “la brigada de entusiasmadores”. Esa expresión “entusiasmo”, muy usada también por Edith Scher en sus charlas y en su libro sobre teatro comunitario, remite a la entrevista que le hicieron a Eduardo Galeano cuando fue a España a observar las protestas de la plaza del Sol. En ella, Galeano decía que los jóvenes trataban de “recuperar una vitamina E de entusiasmo, que a veces pareciera perdida en este mundo que nos invita al desaliento” y explicaba que “la palabra entusiasmo es una linda palabra de origen griego que significa tener a los dioses adentro. Y eso sentí yo cuando deambulaba entre los muchachos en el Sol”^{*3}. Tal vez el aporte de Galeano ayude a entender ese sentimiento tan presente en los vecinos que integran ese movimiento que no deja de crecer.

Los grupos están integrados a través de una red nacional (Red Nacional de Teatro Comunitario) y varias regionales, mantienen constantes intercambios e interacciones. Esas redes organizan reuniones mensuales donde se debate los principales problemas comunes a gran parte de los grupos y propuestas de acción colectiva como, por ejemplo, la campaña por la aprobación de la ley de los Puntos de Cultura. Junto a otras organizaciones culturales comunitarias, la Red Nacional de Teatro Comunitario integra el movimiento *Pueblo hace cultura* que organiza eventos para la difusión de la idea junto a la sociedad y la discusión de puntos específicos que deben estar incluidos en el proyecto de ley. Adhemar Bianchi explica el proyecto y afirma que si sale la ley – y él cree que va a salir – el futuro del teatro comunitario será mucho mejor.^{*4} La Red Nacional también promueve encuentros nacionales en diferentes lugares del país y a los cuales suelen concurrir representantes de casi todos los grupos para participar de los debates, intercambiar ideas y prestigiar las funciones de los grupos locales y sus invitados.

El crecimiento y la consolidación del teatro comunitario han generado también la necesidad de la creación de otras redes relacionadas, como la de los fotógrafos y la de los investigadores de teatro comunitario. Todas las redes parten de la idea de que

² Video con la manifestación de Lito Cruz ([Intelli studio SDV_0112 - 2010/04/24 - de 00:34 a 01:14 y de 02:05 a 02:5](#))

³ El video con la entrevista completa de Eduardo Galeano puede ser conferido en <http://castanuelasychurros.blogspot.com/2011/05/eduardo-galeano-y-las-protestas.html>

⁴ Entrevista a Adhemar Bianchi en [Digital Voice Editor – Adhemar pos – de 092:15 a 10:52](#)

todo es más fácil cuando se hace colectivamente, concepto básico presente en el teatro comunitario. A través de la Red de Fotógrafos de Teatro Comunitario la gran mayoría de las funciones de los grupos son registradas por amateurs o profesionales que ya venían captando imágenes de los vecinos actores. Con su dedicación, sensibilidad y cámaras de alta capacidad no sólo documentan momentos importantes de todo el proceso de preparación y presentación de los espectáculos sino que también producen fotografías de extrema belleza estética. Los fotógrafos suelen exponer sus obras*⁵ en las funciones que están registrando así como en eventos y espacios que no están directamente involucrados con el teatro comunitario a los cuales son invitados.⁶

En 2010 surgió la Red de Investigadores de Teatro Comunitario, que reúne profesionales de distintas áreas de conocimiento y de distintos lugares del país y del exterior. Coordinada por Marcela Bidegain*⁷, esa red también mantiene reuniones mensuales para intercambio de ideas y exposición de los avances de cada uno de los integrantes. Está integrada a la AINCRIT (Asociación Nacional de Investigadores y Críticos de Teatro) y suele presentarse en los eventos promovidos por esta*⁸. Desde 2011 tiene su propio logo y produce una gacetilla que es enviada a todos los grupos. Actualmente está desarrollando su primera investigación colectiva – de la cual participan todos sus integrantes – con el objetivo de hacer un estudio diagnóstico del teatro comunitario hoy*⁹.

Desde 2010, casi todos los grupos de teatro comunitario tienen sus sitios en la web y páginas propias en las redes sociales, ampliando las posibilidades de comunicación e interacción con sus propios integrantes, vecinos reales o virtuales, grupos hermanos, admiradores, investigadores y curiosos. Esa es la manera más práctica también de hacer contacto con los grupos creados en Italia, Uruguay y Paraguay a partir de la experiencia argentina y que actualmente pueden considerarse consolidados.

El teatro comunitario sigue despertando el interés de miles de argentinos y organizaciones de otros países. El hecho puede ser comprobado a través del gran

⁵ Foto de una exposición de la Red (IB – 20110326 – P3260135 o entonces la P3260138)

⁶ Los integrantes de La Red, algunos de sus trabajos y, en especial, su objetivo pueden ser encontrados en <http://reddefotografos.blogspot.com/2010/08/el-registro-del-teatro-como.html>

⁷ Marcela Bidegain presenta el primer documento sobre la red para un grupo de investigadores en una reunión realizada en el CCC (Centro Cultural de la Cooperación), en mayo de 2010. (Intelli-studio/Samsung SMX – F40\2010-05-15 - de 00:06:21 a 00:08:51)

⁸ La Red de Investigadores tiene lugar asegurado también en los eventos de que participa la AINCRIT. (foto adjunta)

⁹ Gacetilla de presentación de la red (chicos, tengo archivo en doc. y en pdf. No sé cómo ponerlo en la presentación pero estaría bueno que estuviera presente)

número de invitaciones que reciben los grupos para hacer función en otras comunidades que no son las suyas y, en especial, en la cantidad de talleres que son solicitados a los directores de los grupos más conocidos. Crece también el número de pueblos que emergen a partir del movimiento. A ejemplo de lo que había pasado con Patricios hace ocho años, seis de los pueblos que constituyen el Partido de Rivadavia (América, González Moreno, Sansinena, Fortín Olavarría, Roosevelt y San Mauricio), en el oeste de la Provincia de Buenos Aires, ganaron visibilidad nacional gracias a la obra colectiva (reuniendo los grupos locales) en que cuentan el centenario del partido. Sus funciones suelen reunir siempre más de dos mil personas en el público y ya está generando transformación en las comunidades involucradas.

BIBLIOGRAFÍA

- SCHER, Edith - *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*. 1ª ed. Buenos Aires, Argentores, 2010.

- <http://reddefotografos.blogspot.com/2010/08/el-registro-del-teatro-como.html>

- www.democraciasur.com/documentos/ArgentinaKirchnerPresidencial.htm

- www.teatrocomunitario.com.ar

Avances sociales y políticos en Argentina:

<http://www.diarioregistrado.com/index.php/Sociedad/53806-la-cepal-destaca-los-avances-sociales-operados-en-el-pais.html>

<http://www.eumed.net/libros/2007c/333/Impacto%20socio%20cultural%20de%20los%20recientes%20cambios%20economico%20politicos%20en%20Argentina.htm>

<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=30518550014>

3. “Venimos de Muy Lejos” – Catalinas Sur

Producción colectiva de los integrantes del grupo que cuenta la historia de la inmigración en el barrio de La Boca, con base en lo que les fue contado por sus familiares y vecinos descendientes de los inmigrantes.¹

La historia del grupo Catalinas Sur comienza en 1983 con una choricada organizada por la mutual de padres de alumnos de la escuela del conjunto habitacional Catalinas Sur, en el barrio de La Boca. Anteriormente, ellos integraban la cooperadora y habían sido expulsados por la escuela porque aun no se permitía que existiera dentro de un organismo público una organización que fuera auto-determinada y les limitaba o sabotaba sus iniciativas sociales. Salieron y siguieron haciendo lo mismo que hacían antes, pero en el barrio, y le pidieron al actor y director teatral uruguayo Adhemar Bianchi que diera un curso a la gente que vivía allí. Él les hizo una contrapropuesta que era hacer teatro con los vecinos en la plaza y recuperar el espacio público. En julio de aquél año, como un acto de resistencia, hacía su primera presentación pública en la plaza Malvinas el Grupo de Teatro al Aire Libre Catalinas Sur. Su obra de estreno fue “Los comediantes” un espectáculo que habían creado dos autores uruguayos Jorge Curi y Mercedes Rein, sobre textos del siglo de oro español. Muchos padres de la mutual participaban de aquél grupo original que tenía más de 30 personas, de las cuales diez permanecen hasta 2011.

Según Adhemar, su idea en principio era básicamente la recuperación del concepto popular con respecto al teatro como celebración, y “de alguna manera, un cansancio del teatro de los sótanos, del teatro para convencidos, del teatro como forma de pensar y de dar a pensar a gente que ya lo había pensado y estaba convencido, que es lo que pasa con el teatro independiente y el ideológico; o el teatro de experimentación para un núcleo muy pequeño de seguidores de la cuestión teatral”². Además del concepto del teatro fiesta, quería también recuperar con vecinos, que no eran actores formados, un tipo de teatro muy físico, “de jugar en contraposición de todo lo que es la línea psicologista del teatro que era lo que en instancias finales se enseñaba y a lo que la televisión mal plantea como un naturalismo”, explica el coordinador.

La obra fue presentada cuatro veces en la plaza Malvinas como una gran fiesta, con mucho público y en la que estaba involucrada mucha gente, porque al grupo de

¹ Video de la presentación de Venimos de Muy Lejos en la Villa 20 [intelli-studio – SMX-F40\2010-05-17 – SDV_0127.mp4 - de 00:45 a 03:43](#)

² Entrevista a Adhemar [Digital Voice Editor Adhemar.mp3 – 2010/10/18 – de 04:00 a 04:45](#)

más de 30 personas se sumaban 15 de un grupo de coro y otras 20 que integraban un grupo de flautas y de guitarra de la escuela de música del barrio. Todos terminaron quedándose como elenco de Catalinas y desarrollando sus otras habilidades, así que pronto todos cantaban, actuaban, pintaban, escribían, improvisaban, limpiaban y recibían a los vecinos que venían a verlos.

Muchas de las prácticas empezadas en aquél tiempo, como barrer la plaza antes de la función, arreglar todo lo necesario para el espectáculo, ir - ya caracterizados - a recibir los vecinos y a acomodarlos en sus lugares, fueron incorporadas naturalmente por el grupo y se mantienen hasta hoy. Todos son, también, acomodadores, utileros, maquilladores, pintores o lo que sea necesario. La comida en la calle y la confraternización hacen parte de la tradición que esos vecinos no quieren perder.

Hasta 1996, Catalinas era el único grupo de teatro comunitario (ya con este nombre) hasta que el grupo de teatro callejero Los Calandras, inspirado en su experiencia, ha decidido fijar sus raíces y comenzar a trabajar con los vecinos de su barrio, originando el grupo Circuito Cultural Barracas, coordinado por Ricardo Talento. Dos años después, Talento y Bianchi creaban juntos la obra "El Fulgor Argentino" para contar la historia del país y que es presentada por Catalinas por lo menos a cada dos años. Siempre que vuelve al cartel tiene algunos cambios y adaptaciones y esos ajustes también son hechos en conjunto con el grupo de Barracas.

Durante la crisis de 2001 esas dos agrupaciones estuvieron más unidas que nunca, presentándose en todos los lugares posibles para llevar alegría y demostrar que hay un camino que desde la resistencia y a través del arte se puede – desde que colectivamente – transformar la realidad en un territorio definido. Estos "entusiasmadores" han logrado despertar el interés en muchas comunidades a las que dieron asesoramiento para que desarrollasen sus propios proyectos y generando la creación de gran parte de los más de 40 grupos que existen actualmente. Además de sus propias iniciativas, ellos también participaban de la programación de la "Carpa Cultural Itinerante" de la Secretaría de Cultura de Buenos Aires, que recorría un barrio por mes y donde, después de presentar Venimos de Muy Lejos, Adhemar explicaba cómo era realizado el teatro de vecinos para vecinos que contaba la historia de su lugar de pertenencia.

En esa época, Catalinas ya tenía su galpón en la calle Benito Pérez Galdóz. Lo compraron bastante destruido, como lo dijeron Adhemar y algunos vecinos. El reciclaje fue hecho "a pulmón" por los integrantes y al final el edificio ha ganado un lindo panel artístico, creado por el diseñador escenográfico del grupo, el artista plástico Omar Gasparini. La fachada del galpón se ha vuelto una especie de símbolo de lo que es el teatro comunitario.

La construcción colectiva “Venimos de Muy Lejos” cuenta la historia de La Boca a partir de recuerdos de los vecinos, a través de hechos, situaciones y anécdotas contadas por sus familiares, amigos y conocidos del barrio. Durante muchos años, arrancaba lágrimas de la gente del barrio, que se identificaba con lo que veía. Las personas mayores de la comunidad solían ir muchas veces a la función para recordar lo que habían escuchado en su infancia y juventud. Los integrantes también lo sentían de manera muy fuerte, lo que fue cambiando con la renovación etaria de los vecinos, tanto en el escenario como en la platea, según lo ha dicho Solange Veneziani³, una de las integrantes de Catalinas que fue del grupo fundador, salió por un tiempo y volvió hace 22 años.⁴

Así como la gran mayoría de los entrevistados, Solange también afirma que sentir que ese es su lugar de pertenencia, con el que se identifica totalmente, y el hecho de ser un proyecto transformador son algunas de las razones por las cuales va prácticamente todos los días al galpón. Como suele ocurrir con muchas de las familias que participan del grupo, su hijo Pedro Palacios y su nieto hacen parte del colectivo. Para Stella Giaquinto, integrante del equipo de dirección de Catalinas Sur, la decisión, en 1992, de ingresar al grupo fue la elección de un proyecto de vida. Al verlos por primera vez, se sintió absolutamente identificada con la propuesta y, así como Solange, ella también sintió que había encontrado su lugar de pertenencia, lo que, para una inmigrante uruguaya, se reviste de especial importancia⁵.

Con el tiempo el grupo fue ampliando las modalidades a través de las cuales expresa su visión y su utopía sin perder sus características en cuanto colectivo. Actualmente los casi 300 vecinos eligen la que más les place en el momento, entre teatro-murga, títeres, orquesta y teatro. Muchos dan talleres para chicos del barrio o de villas, o entonces participan de otros proyectos sociales en el territorio. La gran mayoría, sin embargo, sigue manteniendo su profesión u ocupación laboral. La excepción está en los coordinadores o directores de áreas específicas, que reciben salarios para dedicarse exclusivamente a Catalinas.

Prácticamente todos los coordinadores de áreas son integrantes que están desde hace muchos años en el grupo y que, en el proceso de colectivización de saberes artísticos, técnicos y organizativos, y gracias a su vocación personal para aquella especialidad, se han destacado y asumido el rol casi que naturalmente. Eso no significa que no sean reemplazados por algún compañero temporaria o definitivamente, porque lo más importante en un grupo tan grande es que la

³ Foto de Solange [imagenes – IB – 2011-03-03 P3030156](#)

⁴ Entrevista a Solange en 2011/06/21- [Digital Voice Editor – Solange Catalinas – de 11:52 a 12:58](#)

⁵ Foto de Stella [va en archivo adjunto](#)

responsabilidad no caiga toda sobre una sola persona por más que el coordinador general o director sea el principal referente del grupo.

Catalinas normalmente hace una reunión - en el comienzo de cada año - con los coordinadores de áreas para establecer cuáles serán las prioridades del grupo en los meses siguientes y también para evaluar el período anterior⁶. A veces también promueve encuentros con los otros grupos (como el ocurrido en diciembre de 2010) para debatir problemas, posibilidades, planes y sueños comunes⁷. En todos los encuentros nacionales de teatro comunitario siempre se hace presente, ni que sea a través de uno de sus integrantes. Decenas de ellos suelen participar de actos y momentos importantes para el país, como los que ocurren en el Día de la Memoria. La agrupación ha participado de los festejos relacionados al Bicentenario, para los cuales fue invitada por el Gobierno Nacional a llevar su obra *El Fulgor Argentino* a varias provincias. El grupo es también el creador y organizador del Festival Internacional de Títeres al Sur⁸, que ya ha tenido cuatro ediciones y tiene como particularidad el hecho de que las funciones no ocurren solamente en teatros y galpones, sino que también en comedores comunitarios, bibliotecas populares o escuelas. Son muchas, también, las organizaciones sociales, comedores comunitarios y asociaciones vecinales con las cuales trabaja constantemente.

En estos 28 años de existencia, el grupo ha creado 18 diferentes obras y de estas, por lo menos el teatro-murga (sobre la política reciente o del momento) *La Catalina del Riachuelo* y la obra *El Fulgor Argentino* pasan por un periodo de reflexión y de análisis antes de cada nueva temporada, recibiendo, en general, cambios y ajustes. En algunas entrevistas la coordinación de Catalinas habla de un número superior a este, porque, en general, *La Catalina del Riachuelo* mantiene solamente su estructura básica y todo lo demás (textos, ropas, canciones y elementos escenográficos) son recreados acorde a la situación del momento. Durante ese período de tiempo, el grupo ha recibido 16 premios, siendo uno internacional (*World Culture Open, EEUU / Corea – 2004*). También ha participado de numerosos y distintos encuentros y festivales en Argentina y otros países como Cuba, Brasil, Estados Unidos de América, Uruguay y España.

Las producciones colectivas del grupo son:

1 - **“Los comediantes”** de Jorge Curi y Mercedes Rein, sobre textos del siglo de oro español, estrenada en 1983 en la plaza Islas Malvinas.

⁶ Foto de la reunión de los coordinadores en abril de 2011 [imagenes – ib - 2011-04-02 P3300010](#)

⁷ Foto de la reunión con los grupos [imagenes – P1090254](#)

⁸ Foto del 4º Festival [imagenes – ib - 20110724205258\20110717121956 P7160033 y P7160041](#)

- 2 - **“El herrero y la Muerte”** - versión de la leyenda de Jorge Curi y Mercedes Rein, estrenada en 1984
- 3 - **“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.
- 4 - **“La Ceniciosa, historia de una chica ansiosa”** - versión libre de *La Cenicienta*, realizada por el grupo de adolescentes.
- 5 - **“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.
- 6 - **“Venimos de muy lejos”** - creación colectiva, estrenada en 1990 y que sigue siendo presentada en muchos lugares, incluso cuando no está en cartel.
- 7 - **“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, 2001, 2005 y 2008.
- 8 - **“El parque Japonés”** - opereta circense estrenada en 1997 y en cartel hasta 2004.
- 9 - **“El Fulgor Argentino Club Social y Deportivo”** - creación colectiva estrenada en 1998 y muchas veces actualizada.
- 10 - **“La niña de la noche”**, varieté titiritesca y primer trabajo integral del taller de títeres del grupo de teatro Catalinas Sur estrenada en 1998.
- 11 - **“Los negros de siempre”** - espectáculo callejero de candombe, producto de los talleres de percusión, baile popular y títeres, estrenado en el 2000.
- 12 - **“Sudestada”** - sainete circense, estrenado en 2002.
- 13 - **“Argentina año verde”** - pastorela porteña presentada en 2002, en coproducción con otros grupos: “utópicos y malentretenidos” y “Le robaron el río a Buenos Aires”.
- 14 - **“O sos o no sos”** – espectáculo con actores y muñecos, estrenado en 2004.
- 15 - **“El carnaval veneciano”** – espectáculo circense, estrenado en 2004.
- 16 - **“El vengador del Riachuelo”** – versión teatral para títeres y actores de un radioteatro creado por algunos integrantes del grupo, estrenado en 2010.
- 17 - **“Orquesta Atípica Catalinas Sur – ¿Quién es el jefe?”** – espectáculo musical, estrenado en 2010.
- 18 - **“El ratón del invierno”** – espectáculo de títeres infantil, estrenado en 2011.

Capítulo IV – “La utopía teatral”

2. “Descolgad@s” – Cruzavías

Segunda obra de Cruzavías, fue producida colectivamente por sus integrantes y muestra la mirada del grupo sobre situaciones comunes en la rutina de la población y como se sienten descolgados del sistema que las genera y mantiene.

En 2004, cuando decidió crear un grupo de teatro comunitario en la ciudad de Nueve de Julio, Alejandra Arosteguy sabía exactamente lo que quería y donde lo haría. Con amplia experiencia en el teatro independiente, en la militancia política de izquierda y en la gestión de proyectos culturales y comunitarios, ella había participado de la creación y aun era una de las integrantes del grupo Patricios Unido de Pie. Conocía el poder y la fuerza que emana de una comunidad cuando está involucrada en prácticas de esa naturaleza.

Alejandra cuenta que “siempre tenía desde el teatro esta inquietud de algo más, algo distinto, hacer algo diferente y nunca me terminaba de convencer” hasta que tuvo que ir a La Plata por su trabajo y había un festival de una semana de *Teatro y Memoria* que organizaban las Abuelas de Plaza de Mayo. Como estaba laburando en la semana, se anotó en el taller de teatro comunitario que habría el fin de semana con Ricardo Talento, Adhemar Bianchi y Alfredo Iriarte. “Ya había oído hablar de teatro comunitario pero no tenía muy claro que era y cuando hice el taller sentí que me explotó la cabeza cuando escuchaba las experiencias y veía los videos que mostraban. Fue uno de esos momentos donde sentís que todo confluye, me volví loca”, dice. La acompañaba una amiga que es médica – Mabel “Bicho” Hayes - y trabajara en Patricios, un pueblito cerca de Nueve de Julio que había perdido el ferrocarril y gran parte de su población.

Decidieron poner toda la energía que había surgido en el taller para crear un grupo allá. El pueblo de Patricios tenía la necesidad de poder hablar de lo que había pasado con la pérdida del ferrocarril y, bajo la coordinación de Mabel y Alejandra, surgió el grupo Patricios Unido de Pié y se armó la obra de teatro *Nuestros Recuerdos* en la que los mismos vecinos que padecieron eso o que vivieron las dos épocas (porque la mayoría del grupo era gente muy mayor) retransitaban la historia, pero por primera vez con una mirada para adelante, con un proyecto. Para Alejandra, “la experiencia de Patricios fue maravillosa, yo siento que constituí en lo que soy. Como yo no sabía mucho, estábamos todos aprendiendo y fuimos descubriendo juntos”.

Justo cuando pensaba llevar esa experiencia a la localidad llamada Ciudad Nueva, en Nueve de Julio, (2004) y armar algo allá con las mismas características básicas, Alejandra fue convocada por el Ministerio de Salud de Nación para trabajar en un programa participativo en el centro de “la barriada”. Después de finalización del proyecto muchas personas siguieron trabajando como una incipiente organización social y, en noviembre del mismo año, formaron el Grupo de Teatro Comunitario “Cruzavías”.

El grupo tiene ese nombre porque nace en un conjunto de barrios de Nueve de Julio (Provincia de Buenos Aires) marginado por su ubicación geográfica (detrás de la vía con respecto al centro cívico de la Ciudad) y por las características sociales de la gente que lo habita (población pobre con bajos ingresos). La Ciudad Nueva es formada por siete barrios económicos y populares de construcción masiva, quintas y casas de autoconstrucción. Las condiciones de habitabilidad registran hacinamiento, carencia de servicios públicos y ausencia de conectores urbanos. La ausencia de asfalto o cloacas representa al 98% de la región. En general, son personas que componen familias que reciben planes sociales de gobierno o se desempeñan en tareas relacionadas con la construcción, cuidados domésticos, empleos no calificados o informales. Esta población necesita cruzar la vía para recibir atención sanitaria, escolarizarse y realizar trámites administrativos de cualquier tipo.

En el documento en que describe su propia historia, Cruzavías explica que:

La acción colectiva tiene que ver directamente con la resolución de alguna de las problemáticas sociales complejas enunciadas éstas como “expresiones de la tensión entre necesidades y derechos sociales y ciudadanos que generan distintas formas de padecimiento expresándose en forma probabilística en todos los sectores sociales” (Carballeda 2005.¹). Así, el teatro comunitario, tanto en Patricios como en particular en Ciudad Nueva (Cruzavías) se presenta como la expresión de estas problemáticas (falta de servicios, desocupación, problemas de acceso a la diversidad cultural y artística, discriminación, tensiones plasmadas en las complejidades de la construcción territorial, etc.). La sustancia de estas expresiones, no se resume en una catarsis de grupo, o la mera puesta en escena para provocar comunicación e intercambio. Sino que –en el caso Cruzavías- ha demostrado generar impactos positivos en las relaciones sociopolíticas locales.

Esa voluntad consciente de transformar la realidad, presente desde su génesis, hace con que Cruzavías tenga características propias y actuaciones en su espacio de

¹ Alfredo Juan Manuel Carballeda, Políticas de Reinserción y la integración de la sociedad. Una mirada desde las Políticas Sociales. En: Revista Margen. Edición N° 39 - octubre 2005.

pertenencia que van más allá de su labor como grupo de teatro comunitario, pero sin dejar de serlo. Su primera producción colectiva fue “Romero y Juliera” (2004), una parodia del clásico de Shakespeare en la que la comunidad local representa sus vivencias y sensaciones cotidianas al hablar de la marginalidad, la discriminación, las diferencias sociales y culturales entre uno y otro lado de la vía. La han presentado en distintos lugares de los dos lados de la vía, en distintos pueblos, comarcas, ciudades y provincias hasta el final de 2008, cuando decidieron que ya era tiempo de empezar algo nuevo.

El grupo es formado por cinco niños, veinte jóvenes (hay otros que siempre acompañan los encuentros, pero no siempre participan de ellos o de las funciones) y diez adultos, y suele hacer de dos a tres ensayos semanales en su pieza en el CIC (Centro Integrador Comunitario) de la Ciudad Nueva. La madurez artística y social lograda por ellos en los cuatro primeros años de unión ha permitido la creación colectiva de una obra en la que sus integrantes exponen su preocupación y su visión sobre cuestiones específicas de su cotidianeidad. En “Descolgad@s” (2009) – nombre que de alguna manera traduce como se sienten en relación a la sociedad - trabajan con los temas educación, trabajo y género, hilvanados por caminatas y canciones que hablan de sueños y luchas para alcanzar su más grande utopía: justicia social.

Además de dedicarse al teatro comunitario, la gran mayoría de los integrantes de Cruzavías participa también de otros proyectos del grupo vueltos a su comunidad de pertenencia. Algunos actúan en el periódico “Cruzate! Con Los Cruza”², de distribución gratuita y que fue creado en 2007 porque el grupo sentía la necesidad de compartir sus acciones con las demás personas de la Ciudad Nueva. Fue el primer diario del barrio “que tuviera doble función donde nosotros pudiéramos comunicarnos con el barrio y nosotros podamos también ser la voz del barrio”, explica Alejandra. El grupo hizo toda una movida para armarlo y cuando ya lo tenían algunas de las chicas salieron a buscar publicidades en el barrio, logrando muchísimas, lo que demuestra que la comunidad los ha apoyado totalmente.

Hay “cruzas” que prefieren integrarse a las actividades recreativas y artísticas de “Los pibes de la ventana”, propuesta dirigida a chicos con edades entre los siete y los doce años y que solían acompañar el trabajo del grupo desde las ventanas del CIC. Otros, como Melina Ferreira, se dedican a los encuentros diarios de “Aprendiendo a aprender”, proyecto implantado a partir de la constatación de que había alto índice de evasión y repetición escolar, y que sirve de puente entre la escuela y la familia,

² Foto del periódico [va en archivo adjunto](#)

ayudando al joven a organizarse con las tareas y dándole un refuerzo de conocimiento en materias específicas.

Noelia Chávez es una de las chicas que trabajan en el “Banco Popular Cruzavías” o “Bankito” (como prefieren llamarlo), una sede local del Banco Popular de la Buena Fe que otorga pequeños préstamos, sin cobrar ningún tipo de tasa de interés, para proyectos de trabajo de los vecinos. Para recibir el dinero, es necesario antes reunir cinco personas del mismo sexo, que vivan cerca unas de las otras, tengan una idea de emprendimiento a desarrollar y necesiten apoyo económico. Con la ayuda de promotores entrenados, las ideas se vuelven proyectos y las personas forman un grupo solidario, donde unos son garantes de los otros y todos trabajan para progresar con base en la confianza mutua, responsabilidad y honestidad. Los préstamos son individuales, de montos pequeños y se devuelven en 25 pequeñas cuotas semanales.

A los 18 años de edad y cuatro como integrante de Cruzavías, Noelia es una de las promotoras del Bankito, elegida entre 30 candidatas para la función. Es mamá de Milena³ (2 años), que la acompaña a los ensayos y a las reuniones de trabajo desde que nació y uno de los ejemplos más notables de transformación a partir de práctica de teatro comunitario. La niña tímida que ha ingresado en el grupo se ha vuelto una mujer segura, buena madre y profesional, una ciudadana consciente de su papel en la comunidad para que la transformación sea un proceso colectivo y duradero. Así como Melina Ferreira, Noelia también considera que el grupo actúa como una red que les da soporte, no les deja caer. Su testimonio es absolutamente contundente y merece ser escuchado.⁴

A lo largo de esos casi siete años de existencia del grupo Cruzavías, mujeres y hombres, mayormente jóvenes, aprendieron a dominar sus ideas, sus voces, sus cuerpos y sus ritmos y a producir juntos obras que representen la realidad y la fantasía del colectivo. Aprendieron, además, que lo que presentan en las funciones de teatro comunitario tiene eco en sus vidas y en su espacio de pertenencia. Un eco suficientemente fuerte como para empezar a romper algunas de las barreras que los volvían inaudibles e invisibles para el resto de la sociedad de los dos lados de la vía. Tienen consciencia de que son ciudadanos y actúan como tal.

Como ellos mismos dicen, “se vienen vientos de cambio” y eso se puede percibir cuando la pareja Mario (Peraita) y Melina (Ferreira)⁵ dice que no hubiera decidido tener hijos si no estuviera en Cruzavías porque el mundo que conocían antes no era

³ Foto de Noelia y Milena [imagenes – IB – 2011 03 13 – P 3120027](#)

⁴ Entrevista a Noelia en [Digital Voice Editor – alebanquito2011 – 2011/03/14 – de 09:00 a 15:38](#)

⁵ Foto de Mario, Melina y Luana [imagenes – ib – 2011-0308 P3080088](#)

bueno suficiente para eso, o cuando María Ester Puyot (68 años)⁶ - una de las más antiguas integrantes del grupo junto a algunas de sus nietas - cuenta que, a pesar de tener siete hijos, 19 nietos y una bisnieta declara que le gusta tanto estar en Cruzavías que considera su familia y su hogar. Michi Michelli⁷ explica que pueden sentir y ver la transformación y que ésta no se da solamente por el trabajo colectivo interno, sino por la conexión íntima y permanente del grupo con la comunidad, que también produce transformaciones en el grupo⁸. Cita, como ejemplo, lo que ha generado la creación del proyecto “Aprendiendo a aprender”, dirigido a los chicos que no estaban bien en la escuela. “Tuvimos que buscar de qué modo hacer el acompañamiento, no clases de apoyo normales porque sino con eso tampoco nos iban a dar bolilla; y fue todo un aprendizaje nuestro también porque teníamos que dar respuestas a chicos que habían abandonado todo; teníamos que hacer algo”, dice.

⁶ Foto de María Puyot en [imagenes – IB – 2011 03 13 – P 3120025](#)

⁷ Foto de Michi en [imagenes – IB – 2011-03-08 P3080014](#)

⁸ Entrevista a Michi en [Digital Voice Editor – Cruza Michi \(2010-11-02\) de 00:01:50 a 00:04:09 y de 00:15:04 a 00:19:11](#)

3. “Avanti la villurca” – Los Villurqueros

Tiene razón Edith Scher cuando dice que “un fenómeno cultural no deviene de manera directa y pasiva de los hechos, sino que dialoga con ellos, propone y modifica” (Scher, 2010: 129) y que el arte es una mirada, una opinión sobre la realidad y no un espejo a reflejarla con exactitud. “En su condición activa, nunca podría ser meramente una consecuencia de determinados sucesos históricos” (Scher, 2010: 129). Algunos grupos, sin embargo, establecen una conexión muy íntima con el contexto social, político y económico de su espacio de pertenencia y del país. Es el caso del grupo Los Villurqueros que hace la opción consciente de mantener una ligazón fuerte y un diálogo constante con la realidad, haciendo incluso intervenciones artísticas en momentos específicos para dar visibilidad a determinados hechos.

Politizado y marcado por tensiones en su origen (entre partidarios de Rosas y de Urquiza), el barrio Villa Urquiza generó un grupo con características semejantes. Los Villurqueros nació a fines de 2002, coordinado por la actriz de teatro independiente Liliana Vázquez y con la propuesta de actuar políticamente para alcanzar transformaciones puntuales e importantes. Pero la historia del grupo comenzó un poco antes.

Como solía ocurrir en la mayoría de los barrios de la Capital Federal durante la crisis del 2001, Villa Urquiza también tenía su asamblea barrial – una de las pocas que se mantienen en actividad hasta hoy – donde los vecinos discutían cuestiones que consideraban urgentes y otras más a largo plazo. Viniendo de un grupo de teatro independiente que se había desarmado como consecuencia de la situación nacional, Liliana y su marido Oscar Sakkal empezaron a participar de las reuniones. La actriz y algunas otras mujeres del barrio organizaron una comisión de cultura para funcionar en el marco de la asamblea.

En esa época algunas de ellas ya pensaban hacer teatro comunitario y Liliana lo propuso a los demás, pero sin éxito. Con el agravamiento de la situación argentina fueron surgiendo nuevos sujetos sociales como los que participaban de los cacerolazos y los cartoneros. El grupo de mujeres empezó a trabajar con los cartoneros que usaban el tren (que había para ellos) y necesitaban esperar en la estación del barrio de las 23:00 a la 01:00 antes de poder volver. Eran mayormente jóvenes y vivían un momento duro, empeorado por el hecho de que el barrio de clase media los rechazaba, según Liliana^{*1}. Llevando un termo con algo caliente para beber, facturas u otra cosa para comer y en algunas veces incluso ropas, ellas pasaron a

¹ Intervención de Liliana en Villurqueros – de 58:25 a 58:30

acompañarlos en ese tiempo de espera. Liliana se presentaba con títeres o leía cuentos y en algunas noches el grupo hacía salidas por la cercanía con los chicos. El comprometimiento con los cartoneros fue tal, que hasta hoy Luciana Malamud sigue en contacto con algunas de aquellas familias, según lo dijo en entrevista².^{*} Después el grupo decidió apartarse de la asamblea para hacer teatro comunitario y Liliana ha invitado a algunas de las personas que participaban del movimiento, como Luciana, una de las primeras a integrarse.

Tratase de un grupo netamente político y eso es, a la vez, su fortaleza y su debilidad. La fortaleza está en atraer nuevos integrantes comprometidos con las principales causas sociales y con los problemas del barrio. Es el caso del joven periodista Mariano Pini, militante que había participado de la campaña en la defensa del Cine - Teatro 25 de Mayo desde otra organización social y, después de un período viviendo en el exterior, decidió sumarse al grupo (2009) porque quería hacer algo por el desarrollo local del barrio desde otro lugar. Dice que siente orgullo del grupo por el hecho de que es político no partidario. “No ayuda cuando la cultura se hace partidista”, explica.^{*3} Sandra, la abogada mapuche y militante indígena⁴ que participa del grupo con su hija, se acercó a Los Villurqueros porque proviene de una comunidad aborígen y siempre trata de incluir lo comunitario en todos los ámbitos de su vida y desde ahí hacer su aporte^{*5}.

La fortaleza también está en el hecho de que dan respuestas rápidas a los problemas. Suelen crear pequeñas obras o *performances* que llaman de *Postales villurqueras*, a través de las cuales dan visibilidad a determinado hecho en el contexto adecuado. La debilidad reside en alto nivel de tensión normalmente existente en los grupos politizados. Como suele ocurrir en el teatro comunitario, muchas de las decisiones necesarias durante el proceso de construcción colectiva de una obra son ampliamente debatidas. Los Villurqueros también lo hace pero en algunos casos las discusiones generan demasiada tensión para aquellos que no están realmente comprometidos con el grupo o con las cuestiones que él abraza. Ese no es un dato menor en su identidad y se refleja en todas las actividades que realiza sea o no sobre un escenario.

Una de las características del teatro comunitario es ser numeroso. La cantidad de integrantes es un factor importante para poder lograr un mínimo de representatividad en la historia a contar, tener un muestreo de la memoria colectiva y

² Entrevista a Luciana en Villurqueros – de 56:16 a 58:11.

³ Entrevista a Mariano en Villurqueros – de 41: 27 a 42:26

⁴ En charlas y entrevistas grabadas, Sandra usa la expresión “indígena” para definirse

⁵ Entrevista a Sandra en Villurqueros – de 01:03:10 a 01:03:48

provocar bienestar al integrante el hecho de estar rodeado de vecinos que trabajan en conjunto y persiguen un mismo fin, como lo explican Bidegain, Marianetti y Quain en *Vecinos al rescate de la memoria olvidada*. (Bidegain, 2008: 94) Ese es un punto crucial para Los Villurqueros. Su composición raramente supera a los 30 integrantes y la dificultad para incorporar mayor número de personas es un tema que están discutiendo colectivamente con el objetivo de encontrar las causas y definir estrategias que cambien esa realidad. Una de las hipótesis planteadas por el grupo es que su nivel de politización y la opción por participar de otras actividades comunitarias y luchas por causas barriales terminan por asustar y alejar a los que no desean más que hacer teatro. Actualmente, la mayoría de los participantes son adultos, profesionales liberales, con alguna experiencia anterior en el teatro independiente y en la militancia por diversas causas. El compromiso político es asumido por muchos como el factor que los ha atraído al grupo. Haber encontrado finalmente su espacio de pertenencia es lo que más les gusta a los demás, según declararon en entrevista realizada en agosto de 2010.

Mientras no encuentran la fórmula para atraer a los vecinos que los apoyan para el interior del grupo, Los Villurqueros siguen usando la estrategia de crear *postales* porque en esas pequeñas dramaturgias no hay necesidad de gran número de participantes. Las obras que construyen usan como punto de partida hechos históricos reales y anécdotas barriales. La primera que hicieron fue *Esperando a Gardel* (2003) y hacía parte de la campaña para la recuperación del Cine - Teatro 25 de Mayo como casa cultural y la restauración física del edificio donde Carlos Gardel hizo su última presentación pública en Argentina. Vestidos como si estuvieran en 1920, los villurqueros preguntaban a las personas que pasaban a qué hora cantaría Gardel y después les explicaban que el teatro corría el riesgo de dejar de existir como tal. Ellos y otras organizaciones del barrio consiguieron movilizar a la comunidad y entre todos los vecinos lograron convencer a las autoridades y revertir la situación.

Para el aniversario del barrio en 2003, el grupo creó *María y Luigi, un amore per tuta la vita*, en que representaron lo que se imaginan ser el primer casamiento realizado en el barrio, en 1896. Para esa postal han involucrado a casi toda la comunidad, yendo de casa en casa a decir que dos jóvenes humildes y huérfanos se iban a casar e invitándolos a participar de la ceremonia y pidiendo que llevaran alguna comida para compartir. Vestidos de época, Los Villurqueros contaron con el apoyo del cura de la parroquia, que les abrió las puertas de la iglesia para que realizaran la boda. Los vecinos colmaron la iglesia y después participaron de la fiesta en la plaza del

barrio. Fue la “primera fiesta vecinal en la plaza comunitaria” después de mucho tiempo, según lo cuenta la villurquera Luciana en entrevista.*⁶

A esas postales siguieron *Avanti con las mujeres de la Villurca* (2004) en que cuentan la lucha de las obreras de la fábrica de cigarrillos Avanti (en 1920) por más dignidad en el trabajo, la represión y el despido de las sindicalizadas después de una huelga larga; *La fiesta de la Antonieta* (2004) creada para la celebración del 115° aniversario de la estación de tren Gral. Urquiza; *Margarita en el Tornú* (2004), hecha para el centenario del hospital Tornú y que hasta hoy es presentada en algunas ocasiones; *El romance del Polaco* (2004) en homenaje al Polaco Goyeneche.

En la obra *Avanti la Villurca*, el grupo retoma algunas de las postales presentadas anteriormente y las mezcla con pequeñas escenas. A través de ella cuenta momentos emblemáticos en la historia del barrio, como la “campaña” de las damas de la sociedad*⁷ local para cambiar el nombre “prosaico” de Villa Catalinas para el “elegante” Villa General Urquiza para conmemorar los 100 años del general, la constante rivalidad entre “urquizistas” y “rosistas”^{*8}, la inauguración de la estación de tren, la lucha de las mujeres obreras de la fábrica^{*9} de cigarrillos Avanti y la represión que han sufrido, hasta llegar al polémico intento de usar el edificio del teatro 25 de Mayo para otras actividades no culturales o artísticas. Muchas de las escenas son hilvanadas por dos señores mayores que intercalan comentarios jocosos sobre lo que pasa en el barrio con historias del pasado mientras miran el movimiento de la calle desde sus sillas que suelen sacar a la vereda todas las tardes.

En las dos primeras postales que crearon, Los Villurqueros han interactuado con los vecinos que no hacen parte del grupo. Por cuenta de sus intervenciones artísticas previas a la función, han establecido tal complicidad con el público que su participación efectiva fue inmensa. Según Liliana, en *Esperando a Gardel* había gente con fotos del cantor en las escaleras del teatro, guantes que habían pertenecido al padre o la madre de la persona y que Gardel los había tocado y muchos relatos emocionados. En los dos casos estuvieron presentes en igual proporción las dimensiones educativa (contaban historias que ocurrieron en el barrio) y política (la necesidad de defender un espacio artístico-cultural importante y de volver a ocupar el espacio público de la plaza como lugar de encuentro, celebración y alegría). Además, hubo gran integración de los procesos comunicacionales (entre los integrantes, de ellos con la comunidad de pertenencia, con el espacio público, en el rescate de la

⁶ Entrevista a Luciana en Villurqueros – de 55:56 a 56:14.

⁷ (foto [P4170103](#) de la [carpeta](#) 20110417 del [archivo IB en Imágenes](#))

⁸ (foto [P4170128](#) de la [carpeta](#) 20110417 del [archivo IB en Imágenes](#))

⁹ (foto [P4170177](#) de la [carpeta](#) 20110417 del [archivo IB en Imágenes](#))

memoria y en el trabajo colectivo) generando una práctica social proficua en nuevos significados o simbologías importantes en la construcción de la identidad comunitaria.

Los Villurqueros ensayan todos los miércoles en una sala que mantienen en el Cine – Teatro 25 de Mayo “como reconocimiento por su lucha para recuperarlo”, como les gusta decir. Suelen presentarse en parques y plazas, incluso cuando tenían “su” espacio en la fábrica recuperada Mc Body. Cuando les solicitan, crean *performances* especiales para situaciones determinadas. Es el caso, por ejemplo, de la campaña sobre nutrición hecha en las escuelas primarias. La hoy villurquera Sandra Paineofilu conoció al grupo cuando se presentó en la escuela de su hija. Además, están presentes en todas las celebraciones relacionadas a fechas significativas del barrio, en el Día de la Memoria y en el día de la mujer. Como los demás grupos de teatro comunitario los integrantes del grupo, debidamente caracterizados, reciben amablemente a los que se acercan para verlos. Liliana va más allá, pues habla con cada persona del público individualmente preguntando de donde es, cómo supo de la existencia de ellos y lo que esperan de la función. Después, para la platea en general, explica la obra que van a ver y hace la presentación del grupo.

Hace un par de años están investigando - en libros, documentos y en conversas con parientes de los trabajadores - la historia de la fábrica textil Grafa y de algunos obreros que están entre los desaparecidos de la dictadura. Para ello, cuentan con el aporte fundamental de los murales hechos por niños de una escuela pública sobre la compañía en 2000, los cuales sintetizan lo que ha pasado allá.*¹⁰ Son historias muy duras y por eso les cuesta avanzar en la poética pero están logrando movilizar a la comunidad en relación a la recuperación del patrimonio cultural que representa esa serie de pinturas. Mientras tanto, siguen con las postales.

Sin hacer opción partidaria, el grupo abraza diferentes causas afuera del escenario y lucha en conjunto. Colectivamente crean *performances* especiales para presentar en las calles, plazas, escuelas o cualquier otro lugar en que organicen manifestaciones por determinadas causas. Como ejemplos de esa actitud es posible citar que lograron presionar a las autoridades para que mantuvieran el teatro 25 de Mayo, donde hasta hoy tienen su propio espacio para ensayos; consiguieron que el Hospital Tornu llevara sus servicios a clubes, asociaciones y sindicatos del barrio, socializando la atención a la salud de la comunidad; se presentaron en escuelas trabajando con la cuestión de la alimentación; han apoyado directamente el trabajo de los empleados en una fábrica recuperada, a través del teatro, de la militancia y de talleres.

¹⁰ Nota publicada en el diario El Barrio, de Villa Pueyrredon, en Junio 2009 – Año XI Edición 122 ([adjunta al texto](#))

Cuando el gobierno nacional empezó a debatir la seguridad con la población, el grupo fue contactado por los organizadores para que diera sugerencias en la reunión que habría en la Comuna 12. El encuentro sería en la fábrica recuperada Mc Body, donde Los Villurqueros tenían un espacio propio para guardar sus cosas (vestuario y elementos escenográficos) por haber recuperado y puesto en marcha el centro cultural de compañía. En esa época (2010 y comienzo de 2011) solían hacer sus funciones allá e invitar a otras organizaciones culturales y artísticas para fiestas y presentaciones conjuntas con el objetivo de ayudar a los trabajadores de la fábrica dándoles visibilidad y permitiendo que captaran algún recurso económico con la venta de comidas y bebidas.

En el evento gubernamental^{*11} el grupo hizo su aporte con sugerencias y con la creación de dos postales especiales para la fecha. Tuvieron tres días y pocos integrantes disponibles para prepararlas pero lograron presentarlas. En las dos – de maneras y en grados diferentes – mostraron la paranoia generada por la mediatización de la inseguridad. La primera es más bien una performance cortita y habla de la inseguridad que siente uno cuando necesita pararse en una esquina a la noche para esperar un micro y como un mismo elemento adquiere significados distintos acorde a la mirada.^{*12} La postal muestra una señora que llega en casa y encuentra la puerta abierta porque el marido había llegado un minuto antes apurado para ir al baño. Sin saberlo, entra en desesperación y empieza a acordarse de todos los comentarios sobre inseguridad y sugerencias de cómo actuar en esas situaciones que aparecen en los principales programas de televisión. La mujer reacciona a la situación exactamente como se lo recomiendan esos programas porque ya lo tiene interiorizado. La pequeña obra pareció cumplir su misión de divertir y hacer reflexionar sobre el hecho de que hay una cierta exageración en los medios sobre el tema, que la discusión debe darse en el marco de la prevención y que es muy lenta la respuesta de los servicios públicos que deberían intervenir en casos de real violencia^{*13}.

Los Villurqueros siempre han participado activamente de la vida social del barrio, fueron distinguidos por la municipalidad de la Capital Federal como Institución Participativa (2005), reciben invitaciones para los eventos de Villa Urquiza y otros barrios de la Comuna 12, tienen gran cantidad de notas en la prensa de la región y de la ciudad y son reconocidos por otras entidades y organizaciones de diferentes características.

¹¹ Foto adjunta al texto

¹² Filmación en IB 20110420092231 [archivo P4190015.mp4 – de 00:30 a 02:43](#)

¹³ Filmación en IB 20110420092231 [archivo P4190016.mp4 – de 00:01 a 12:32](#)

En esos nueve años de existencia, el grupo ha tenido muchos altibajos intercalando momentos de conflictos y tranquilidad, fracasos y conquistas, pérdidas y adhesiones, alegrías y tristezas, pero siempre se recupera y sale adelante. En diciembre de 2010 fue realizada su reunión anual de evaluación. En ella, todos los integrantes levantaron las debilidades y fortalezas personales con relación al grupo y del propio grupo a lo largo del período. La gran mayoría ha destacado la falta de comprometimiento personal y colectivo con la parte artística.

Sin volver a hablarlo directamente, el grupo ha comenzado 2011 bien diferente: más unido y más comprometido. Algunos integrantes salieron y muchos otros se sumaron en los primeros meses del año, que les reservó, también, una sorpresa muy negativa que fue la pérdida del espacio en la fábrica Mc Body por cuestiones político-partidarias. A pesar del choque que representó para ellos, han logrado recuperarse pronto y han estrechado aun más sus vínculos afectivos con los demás integrantes y con la comunidad del barrio. Es fácilmente perceptible que se sienten más cómodos y felices con lo que hacen y eso repercute en la actuación. La sensación que pasan es que en 2011 han decidido vestirse la remera literal y simbólicamente.

En lo que se refiere a su participación en la vida de la comunidad, Los Villurqueros coleccionan éxitos porque han logrado realizar, cambiar o recuperar todo aquello por lo cual han luchado (Cine – Teatro 25 de Mayo, apertura hacia la comunidad del Hospital Tornú, creación del centro cultural de la fábrica recuperada Mc Body, participación en las grandes discusiones nacionales y en los eventos barriales). La más reciente conquista del grupo ocurrió en septiembre de 2011 cuando “la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires, declaró de Interés Cultural “las actividades de restauración de los murales de la antigua fábrica Grafa ubicados en la calle Arbarellos entre Zamudio y Bolivia que se iniciarán el 25 de septiembre de 2011 y que serán llevadas a cabo por el grupo de teatro comunitario "Los Villurqueros" y por la "Biblioteca Popular Víctor Ballesteró”” (www.parquechasweb.com.ar)¹⁴. El 25 de septiembre comenzaron los trabajos de restauración del primero de los 48 murales pintados en el año 2000 por alumnos de séptimo grado del Distrito Escolar 16 con el aporte y documentación de la Junta de Historia y Cultura de Villa Pueyrredón y del Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires.

Uno de los puntos más destacados de Los Villurqueros - específicamente en lo teatral - es el cuidado y la atención que le dan a la cuestión de la caracterización de los personajes, en especial a través del vestuario. Más allá de la investigación que hacen para saber cuál es la ropa más adecuada para determinada situación o época,

¹⁴ Nota publicada en www.parquechasweb.com.ar con el título "[Comenzó el rescate de los murales que recuerdan a la antigua fábrica Grafa](#)",

utilizan la creatividad para lograr el efecto deseado y formar un conjunto visualmente agradable. Puede ser bello o no dependiendo de la escena, pero siempre luce impecable.

Analizando desde la comunicación y teniendo en cuenta las características generales del teatro comunitario, se puede inferir que al grupo Los Villurqueros aun le falta avanzar en el canto comunitario. Cuando logren superar la dificultad para atraer y mantener nuevos integrantes es posible que ese problema sea fácilmente resuelto y el grupo pueda finalmente lucir todo su potencial creativo y comunitario. Según una evaluación hecha por los propios integrantes, el grupo ha crecido mucho en 2010 en términos de complicidad, vínculos afectivos, interacción con otros grupos, firmeza en lo ideológico, solidaridad y energía.

BIBLIOGRAFÍA

- BIDEGAIN, Marcela, MARIANETTI, Marina y QUAIN, Paola – *Teatro Comunitario – Vecinos al Rescate de la Memoria Olvidada*. Buenos Aires, Ediciones Artes escénicas, 2008.
- SCHER, Edith - *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*. 1ª ed. Buenos Aires, Argentores, 2010.
- www.parquechasweb.com.ar

Capítulo V – “Contra viento y olvido”

Zanzio, Jorge, 2010 – *largometraje documental de experiencias de la Red de Teatro Comunitario Regional Sur de La Plata*

El largometraje es un importante registro histórico en la medida que muestra el espíritu crítico y lúdico del teatro comunitario a través de experiencias de los grupos que componen la Regional Sur de La Plata y de análisis de especialistas sobre el tema. Es un producto que funciona como medio de reflexión y de difusión de esas prácticas.

1. “La Caravana” (Matemurga) – *Consideraciones finales*

Creada en 2004 por el grupo del barrio Villa Crespo (Capital Federal), “La caravana” hace una relectura de la historia de la resistencia a través de canciones que hacen parte de la memoria colectiva. Presenta un entramado de hechos fragmentados que se cruzan permanentemente y que son unidos por canciones que han viajado en el espacio y en el tiempo y que se mantienen hasta hoy “a la manera de una caravana infinita”, como lo dice la directora del grupo, Edith Scher. Por reunir sucesos, momentos, músicas y mentalidades diferentes de manera creativa y armoniosa, pienso que representa bien este mosaico de reflexiones, análisis, conclusiones y planteos que conforman las consideraciones finales de la tesis.

Como en todo proceso de aprendizaje, he empezado la investigación sobre teatro comunitario con muchos interrogantes que a su vez fueron disparando otros en la medida que eran aclarados. El proceso no termina, pero este trabajo encierra un ciclo respondiendo a algunas preguntas fundamentales y generando otras igualmente importantes. Mi interés en esas prácticas artístico-culturales y sociales tampoco se agota en esta tesis y pretendo dar continuidad a los estudios para poder conocerlas y entenderlas aun más.

El planteo más importante y lo que me ha motivado a desarrollar este trabajo de investigación en el marco de maestría Plangesco refiere a la dinámica de los procesos comunicacionales en esos colectivos, entre ellos, de ellos y las comunidades a las que

están vinculados, y de ellos y el poder público, puesto que miran hacia la transformación social en sus territorios.

¿Dónde y cómo se identifican procesos comunicacionales en las prácticas del teatro comunitario?

Observado desde una cierta distancia se podría inferir que el teatro comunitario es una práctica de comunicación alternativa que mira hacia la transformación social, porque propone nuevos valores y nociones para la conquista de un nuevo orden social. Visto desde adentro, se puede identificar múltiples y simultáneos procesos comunicacionales en todos sus aspectos y dimensiones, que los interrelacionan constantemente.

Haciendo una asociación libre, diría que se parece a una telaraña. Es una construcción extremadamente compleja, delicada y, en general, bonita que no surge al azar, puesto que tiene una intencionalidad intrínseca. No siempre es perceptible porque suele estar ubicada en los rincones oscuros, escondidos u olvidados, pero basta echarle un poco de luz o algunas partículas de rocío para que se vuelva visible¹. A partir de ese momento ya no puede ser ignorada porque siempre produce algún tipo de sensación o sentimiento, sea encantamiento o miedo, admiración o repulsa.

La telaraña conformada por los procesos comunicacionales es un entramado fino y delicado de afectos, historias, conocimientos, habilidades y esfuerzos individuales y colectivos, que se entrecruzan en los nudos del arte, de la gestión, de las relaciones interpersonales e inter-grupales, así como de lo social, construyendo nuevas imágenes de sueños, memorias y transformaciones reales. Esta también surge mayormente en barrios y pueblos olvidados o ignorados, de la mano de personas que suelen ser invisibles a los ojos de la sociedad y del poder público.

Cada construcción de esas adquiere un formato específico pero no estático, porque es tejida con una cultura propia y refleja una identidad. Las distintas formas pueden ser observadas tanto en las obras dramatúrgicas creadas por los colectivos como en las organizaciones sociales que conforman y en las extensiones que proyectan hacia las comunidades de pertenencia. Lo que todas tienen en común es que son sistemas complejos en los cuales esos hilos unen y a la vez atraviesan los aspectos artísticos y organizacionales, las dimensiones educativas, políticas y sociales, así como los sueños, dificultades, memorias y lazos afectivos de esos vecinos.

¹ Fotos de telaraña 1 y 2, para elegir. Van en link

Analizando las entrevistas hechas a los integrantes, pude inferir que el sentirse identificado con el proyecto (de transformar la realidad en su territorio desde lo artístico y lo cultural, a partir de la premisa de que juntos pueden lograrlo) es la principal motivación para el acercamiento de los vecinos. Al ingresar en el grupo ellos pronto se percatan que compartir conocimientos, habilidades, responsabilidades y planes hacia el futuro es parte no solamente del discurso sino que también de la praxis misma de las agrupaciones y eso les despierta el sentido de pertenencia en relación al lugar y a aquel colectivo. Es lo que han dicho, por ejemplo, Stella², de Catalinas Sur al hablar de su integración al grupo³, y Suzana, de Los Villurqueros⁴. Noelia, de Cruzavías, subraya la unión y la solidaridad de los que están en el colectivo como factores importantes para estar allá⁵.

La voluntad política que mueve esos grupos a comunicar sus problemas, deseos e historias⁶; a romper barreras individuales y colectivas al desarrollar habilidades y capacidades tenidas normalmente como privilegio de unos pocos profesionales en el área⁷; a comprobar que de la unión nace la fuerza y que juntos pueden cambiar su propio mundo; a apropiarse de espacios públicos para devolverles el sentido de lugar de encuentro y celebración del pueblo⁸; y a demostrar que una organización abierta, heterogénea, horizontal y autogestiva es posible, hace que ejerzan la ciudadanía en su plenitud. Esas acciones y reflexiones de los vecinos generan procesos de transformación individual y colectiva, de construcción de la identidad y ayudan a reforzar los lazos que los une a la comunidad.

Teatro comunitario también es una gran fiesta. Más allá de los problemas que denuncien o de los momentos feos que eventualmente rescaten del pasado y que echen en sus espectáculos, los grupos tratan de añadir humor, música, canto, poesía y color en sus relatos y pasar el mensaje final de optimismo y de esperanza. Además, suelen hacer de las funciones una celebración a su utopía en parte ya cumplida y a la vida misma.

Compartir conocimientos, recuerdos y habilidades es una práctica usual entre los grupos, que intercambian saberes éticos y estéticos a través de talleres o de asesoramiento. Los encuentros nacionales estimulados por la Red de Teatro

² Foto de Stella [va en archivo adjunto](#)

³ Entrevista a Stella [Digital Voice Editor – Carpeta D – stella.mp3 – de 00:03:29 a 00:04:02 y de 00:05:50 a 00:06:06 \(voy a intentar mandar adjunto al texto. Si no lo logro, mando por 4shared\)](#)

⁴ Grabación de Suzana en entrevista a Los Villurqueros [en entrevista villurca.mp4 - de 02:32 a 03:26 \(va en archivo adjunto o separado\)](#)

⁵ Entrevista a Noelia en [Digital Voice Editor – ale banquito 2011.mp3 – de 00:17:49 a 00:18:57](#)

⁶ Foto presentación de Cruzavías [imagenes – 2011-06-20 P 1070317](#)

⁷ Foto ensayo Catalinas [imagenes- IB – 2011-05-15 P5140035.jpg](#)

⁸ Foto presentación de Los Villurqueros [imagenes – ib -2011-04-17 P4170080.jpg](#)

Comunitario tienen, también, gran importancia en ese sentido porque permiten que las agrupaciones conozcan la evolución artística de las demás, hagan actividades lúdicas en conjunto, promuevan debates sobre los problemas comunes y perfeccionen el proceso de inter-aprendizaje. Los colectivos también se organizan para lograr crear o cambiar políticas públicas que den respaldo a iniciativas populares en el campo del arte y de la cultura, como lo han hecho en la lucha por la aprobación de la Ley de los Puntos de Cultura.

Es importante volver a decir, sin embargo, que ese no es un mundo perfecto. Dentro de los grupos y entre ellos existe toda suerte de conflictos y disensos como suele ocurrir en cualquier organización humana. Y más aún por tratarse de organizaciones tan heterogéneas internamente y distintas entre ellas, en función de sus contextos socio-político-económicos. La manera democrática como se los discuten y resuelven es lo que los diferencia de otras organizaciones afines.

Después de dos años de observación participativa, investigación documental y entrevistas para identificar y entender los procesos comunicacionales que se dan en esas prácticas, hoy deseo que esta tesis contribuya para que el teatro comunitario sea más conocido en el medio académico, que sirva como un aporte al autoconocimiento de los grupos y, si posible, que ayude a entusiasmar más personas a acercarse del movimiento. Porque soñar es posible, como se lo dijo Edith Scher en la presentación de su libro, en el galpón del Circuito Cultural Barracas, en abril de 2011.⁹

¿Por qué en Argentina?¹⁰

La cuestión del territorio donde surge un fenómeno no puede ser considerado menor cuando éste está siendo estudiado, porque es una de las variantes que influyen en su transformación de un hecho aislado a un movimiento nacional. A lo largo de esos dos años de observación participativa, entrevistas, sondeos en las comunidades a las que están vinculados los grupos, investigación en los materiales publicados sobre los colectivos, lectura de autores latinoamericanos y de vivencia en este país, he buscado encontrar la confluencia de factores que lo ha determinado.

Vuelvo a subrayar el hecho de que soy extranjera y que esta es una característica que no puedo ignorar al hacer cualquier consideración, porque ella influye en mi percepción y en mi concepción sobre algo que yo no conocía anteriormente. Actualmente considero que el teatro comunitario es una idea que puede y debe ser exportada (como, de hecho, lo fue para Italia y Uruguay) por su poder transformador y

⁹ Filmación de Edith presentando su libro [imagenes – ib – 2011-04-16 P4140021.mp4](#) de 00:01 a 01:37 y de 03:34 a 04:48

¹⁰ Foto [imagenes – IB – 20110620171632 P6200047](#)

que su creación y proceso de madurez no podrían haberse dado en ningún otro lugar del mundo porque es un fenómeno que, más allá del contexto político, económico y social en que fue generado, necesita determinadas condiciones de mediación cultural para crecer y fortalecerse como tal. La contestación, la constante búsqueda por respuestas en el pasado, la resistencia, la solidaridad, la generosidad y la autoestima son valores que están inculcados - en mayor o menor grado - en la cultura sociopolítica del pueblo argentino¹¹. Eso influye para que sea una nación especialmente resiliente y creativa¹². A estas características se puede sumar una diversificada y gran producción artística, sea musical, plástica, folclórica o teatral (Argentina tiene una de las más proficuas producciones del género en el mundo), cuya existencia es conocida por la gran mayoría de la población. Por lo tanto, es natural que haya sido forjada e impulsada aquí la idea de que el arte es un derecho de todos y una excelente herramienta de resistencia y de comunicación, a través de la cual es posible rescatar el pasado, transformar el presente y soñar con un futuro mejor, desde y cuando sea una construcción colectiva y solidaria¹³.

¿Cómo y cuándo se da la transformación social?

La transformación – sea personal o social – no es un acto aislado e inmediato o el resultado de magia. Es un proceso largo, a veces arduo y que demanda continuidad, familiaridad e intimidad para llegar a producirse. El arte en el teatro comunitario tiene el poder transformador al desvelar habilidades y libertades antes desconocidas que desarrollan la autoestima y promueven una relación de confianza en uno mismo y en el otro, en la comunidad y en el futuro, desde y cuando sea respetado el período de tiempo ineludible para madurar. Es como, por ejemplo, hacer terapia o adherir a una religión, situaciones que también pueden transformar una persona. En el primer contacto, lo que le puede pasar a una persona es sentir encantamiento y deseo de proseguir, pero la evolución real se va dando a lo largo del proceso.

La transformación social es un proceso colectivo que se despliega sobre una base de identificación, confianza, comunicación e integración de sueños, memorias, miradas, habilidades, energías y conocimientos. En el teatro comunitario suele darse de adentro hacia afuera, como una espiral que amplía cada vez más su rayo de influencia. Es dinámica y inagotable por ser un proceso autopoietico, en que el grupo se transforma y vuelca esa transformación en sus obras y en su relación con la

¹¹ Foto [imagenes – ib – 20110620171632 P6200077](#)

¹² Foto [imagenes – ib – 20112006171632 P6200088](#)

¹³ Foto [imagenes – ib – 2011-03-26 P3260003](#)

comunidad. Esta, a su vez, al participar del proceso lo interpreta y lo devuelve añadiendo nuevas significaciones y cuestionamientos que disparan un nuevo ciclo.

Lo que no se puede denegar es que esos grupos han logrado grandes avances en sus territorios de pertenencia desde que descubrieron su fuerza colectiva. Un ejemplo es la significativa disminución de los robos y la violencia en las calles linderas al galpón de Catalinas Sur¹⁴ (en La Boca), que está ubicado en una de las zonas más carenciadas del barrio, así como la promoción de talleres gratuitos de música y oficios vinculados al arte para los chicos de la zona¹⁵. La recuperación del Teatro 25 de Mayo como espacio cultural y su restauración física con el aporte de gran parte de los vecinos de Villa Urquiza, el rescate de la historia de la violencia contra las trabajadoras de la fábrica Avanti¹⁶, la restauración de los murales pintados por niños de una escuela primaria en homenaje a los obreros de la extinta Grafa y la investigación que están haciendo para contar esa historia hacen con que Los Villurqueros sean invitados por la población del barrio a participar de todas las luchas, protestas o reivindicaciones realizadas en el territorio. La creación del Bankito Cruzavías¹⁷, que está ofreciendo la oportunidad de una vida totalmente nueva y antes impensada a muchas de las vecinas, a través de grandes conocimientos y pequeños préstamos para mujeres emprendedoras de la Ciudad Nueva (Nueve de Julio), pasando por la conquista de la extensión del sistema de cloacas a barrios donde antes no llegaba y llegando a la permanencia de los jóvenes en la escuela con el apoyo del proyecto Aprendiendo a Aprender, son algunos de los importantes aportes del grupo Cruzavías en su territorio.

Todas esas transformaciones tuvieron su génesis y tienen su fuerza en el teatro comunitario, que es formado por vecinos y para los vecinos, que colectivamente crecen como personas, sujetos sociales, grupos y comunidades y, sin dejar de celebrar la vida con alegría, denuncian directa o metafóricamente, demandan, plantean, comunican teniendo por reto su propia utopía: un mundo mejor con justicia social.

Preguntas hacia el futuro

En el trascurso de la investigación ha surgido la necesidad de realizar una encuesta para conocer el público que va a ver Catalinas Sur en su galpón. Es el único de los tres grupos que vende ingresos para las funciones y estos suelen agotarse en

¹⁴ Foto del galpón desde la calle al lado [imagenes – ib – 2011-02-26 P2250001.jpg](#)

¹⁵ Foto de chicos de uno de los talleres – [imagenes – ib – 2010-11-28 P1090081.jpg](#)

¹⁶ Foto de Los Villurqueros [imagenes – IB – 2011-03-06 P3260102](#)

¹⁷ Foto de la reunión con uno de los grupos solidarios del Bankito [imagenes – ib – 2011-03-08 P308115](#)

cuestión de horas. El análisis de las encuestas¹⁸ ha permitido confirmar algunas inferencias preliminares (el “boca a boca” sigue siendo la comunicación más eficiente en este caso), descartar otras (los vecinos ya no son más la mayoría de los que van a verlos) y proyectar la necesidad de hacer por lo menos una nueva investigación sobre la cuestión de género. Los grupos son formados mayormente por mujeres, pero en una proporción que se acerca a la superioridad numérica femenina en la población en general. ¿Por qué, entonces, es de más de 70% la presencia de mujeres en el público? Una simple observación podría llevar a la percepción que en las funciones de los otros grupos el porcentaje es muy similar a este enfatiza aun más la cuestión. ¿Habrá alguna relación con el hecho de ser comunitario? ¿A las mujeres les gusta más el arte o la cultura que a los hombres?

Los grupos en sus territorios y la Red de Teatro Comunitario a nivel nacional están luchando por la aprobación de la Ley de los Puntos de Cultura, inspirada en el programa nacional con el mismo nombre que fue implantado en Brasil en 2004, como parte de otro, más grande, que se llama Cultura Viva. Gilberto Gil era el ministro de Cultura del país y ha invitado a Celio Turino para desarrollar un programa de democratización y de acceso a la cultura, apoyando proyectos ya existentes de las más distintas formas de cultura popular y promoviendo su divulgación y intercambio, para que Brasil conociera el Brasil. En los cuatro años en que estuvo en eso, Turino ha creado 850 puntos de cultura en 350 ciudades brasileñas y ha dejado toda la estructura para llegar a los 2.500 puntos en 2010. El programa aun existe, pero ha perdido mucho de su fuerza y de su visibilidad y de ahí viene otra cuestión: ¿será que el hecho de ser un crecimiento desde abajo, de la mayoría de las organizaciones que hacen cultura popular en Argentina, le va a dar más empuje y durabilidad a la idea en este país? El hecho de ser una ley y no un programa ya le garantiza más fuerza para permanecer en el tiempo, pero no genera vitalidad y esta puede ser disminuida por un eventual exceso de burocracia. Aunque que todo salga bien y es lo esperado, hay otro planteo posible: ¿los grupos lograrán mantener su independencia política y organizacional si pasaren a depender de los aportes del gobierno? No es imposible, pero esta cuestión sólo podrá ser respondida con el tiempo y el conocimiento de las reglas y condiciones para recibir el subsidio gubernamental.

Sería interesante, también, saber que va a pasar con el grupo Catalinas Sur, que pronto va a cumplir 30 años y muchos de sus coordinadores están en él desde el inicio. Es natural que ya estén pensando en pasar la responsabilidad para los más jóvenes. ¿Podrán ellos seguir el mismo rumbo y con la misma energía? ¿Sin sus

¹⁸ Foto [imagenes – IB – 20100724205258 P7180002](#)

utópicos fundadores, podrá Catalinas mantener su organización democrática actual, su ligazón con la comunidad y con los otros grupos, su calidad artística y humana? ¿Tendrán el mismo empuje que existe actualmente y que hace con que el grupo muchas veces asuma riesgos en lo político y en lo artístico porque siente la necesidad de probar e innovar? ¿Si se mantiene igual, podría convertirse en un grupo conservador?

Me parece importante, también, levantar una cuestión en lo que refiere a la estructura organizacional del teatro comunitario (horizontal, autónoma y autogestiva) y a su perfil social (popular, democrático y solidario) que aun hoy van a contrapelo a lo que dicta el modelo de sociedad capitalista. Hasta ahora, los grupos han logrado mantener ese perfil y crecer a través del esfuerzo de sus integrantes (que también aportan dinero siempre que necesario), del dinero recaudado cuando pasan la gorra, del apoyo de organizaciones sociales y pequeños negocios de la vecindad y de subsidios gubernamentales. ¿La rápida multiplicación ocurrida en los últimos años, la búsqueda por reconocimiento público y por apoyos oficiales más substanciales no podrán interferir en sus características básicas? ¿Existe algún riesgo de que se vuelva una institución que posiciona las nuevas significaciones como imaginario efectivo - con sus reglas, condiciones, jerarquías y límites a la participación popular - tal cual ha ocurrido con las escuelas de samba de Río de Janeiro, Brasil? Esa pregunta tiene especial sentido para mí, como brasileña nacida en la mitad del siglo pasado, porque pude acompañar (en general, de lejos) parte del proceso de transformación de aquellas agrupaciones. Hasta el período de la dictadura militar, las escuelas de samba “cariocas” tenían cierta organización, eran espontaneas y *amateurs*, y estaban conformadas básicamente por personas comunes de las comunidades a las que representaban en las avenidas. En el final de la década de 1960 y comienzo de la de 1970 esa manifestación del carnaval ha sido transformada en producto de la industria cultural, ha sufrido presión política y ganado gran aporte financiero de los gobiernos porque se ha detectado su potencial para atraer turistas (y más dinero), y se ha profesionalizado para atender las nuevas exigencias. En términos artísticos, tecnológicos y estéticos las escuelas han mejorado, pero en lo social han perdido bastante puesto que actualmente gran parte de la comunidad tiene que pagar mucho más para participar de un desfile – y muchos no logran juntar dinero suficiente para tal - mientras que los famosos reciben para hacerlo. Además, la definición del tema que va a ser abordado en el próximo carnaval es hecha a partir del encargo de algún gobierno provincial o municipal o a través de una especie de “subasta temática” en que gana el que paga más.

¡Gracias, muchas gracias!

Esta también es una obra colectiva, en que mucha gente ha aportado sus conocimientos, sus ganas de aprender, su amor, su amistad, su ejemplo, su paciencia, su disponibilidad, su apertura, su creatividad y una solidaridad impresionante. Es un gran honor haberlos tenido como compañeros en esa aventura transformadora e inolvidable, por eso le agradezco:

A mi familia, por el amor incondicional, que estuvo siempre presente, a pesar de la distancia física



Célia y Antônio



Mi hijo Bruno y Taíse



Mi hijo Luís, Cris y sus hijos Luana, Analu y Lucas

También en Brasil, a mis compañeros de la Secretaria de Comunicación de la Universidad Federal del Río Grande del Sur, por el apoyo



Y, en especial, a mi directora Édina



En Argentina, al lindo grupo de la cohorte 2009 de la maestría Plangesco



A compañer@s de vida y de sueños, que me han ayudado tanto



Ricardo ha creado el paño con la baraja (en la foto, con Ángeles)

A Andrea, por la amistad y la exposición de remeras



A Lito Cruz, por su generosidad y por hacerme conocer el teatro comunitario



A Clarisa Fernández, por presentarme a la Red de Investigadores de Teatro Comunitario y por sus aportes en el comienzo de la investigación



A la Red de Investigadores, en la foto representada por Lucy, Romina y la coordinadora Marcela



A la Red de Fotógrafos de Teatro Comunitario



A Lola Proaño-Gómez, por su conocimiento, sus críticas y por dedicar su tiempo para analizar la tesis

A los grupos de teatro comunitario, que han abierto sus puertas y corazones para que yo pudiera trabajar con libertad y afecto a lo largo de dos años.

El grupo Catalinas Sur



por el aprendizaje



Y, en este, especialmente Adhemar,



Stella,



Solange,



Cecilia,



Alfredo, por permitir que usara obras suyas en la baraja



y Cristina, por autorizar el uso de su canción "A barajar y dar de nuevo" en esta tesis

El grupo Los Villurqueros



también por la amistad



y especialmente Liliana.

El grupo Cruzavías



por la alegría



y, en especial, Alejandra.

A mi querido director de tesis Germán, por la confianza, por mostrarme el rumbo e imponerme límites, y también por su conocimiento, su tiempo, cariño e infinita paciencia.



A Hernán y a Julián, de Simpleorigami, por el trabajo multimedial.