



Tipo de documento: Tesis de Doctorado

Título del documento: La desmesura de un gesto: teatro y transformación social: estudio del Teatro Comunitario y Teatro del Oprimido en Argentina, 2001-2017

Autores (en el caso de tesis y directores):

Celeste Choclin

Alicia Entel, dir.

Víctor Lenarduzzi, dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2017

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Celeste Choclin

**LA DESMESURA DE UN GESTO:
Teatro y transformación social. Estudio del Teatro Comunitario y Teatro del
Oprimido en Argentina (2001-2017)**

Tesis para optar por el título de Doctora en Ciencias Sociales

Facultad de Ciencias Sociales

Universidad de Buenos Aires

Directora: Dra. Alicia Entel

Co-director: Dr. Víctor Lenarduzzi

Buenos Aires

2018

Resumen

La investigación se centra en el particular sentido político del Teatro Comunitario y el Teatro del Oprimido. Dos expresiones teatrales que se desarrollaron a partir de la crisis del 2001 y en el marco de una cierta sensibilidad social ligada a la “necesidad de hacer”. Ambas experiencias procuran hacer teatro en la comunidad, han realizado un importante trabajo de multiplicación y están nucleadas (con distintos niveles organizativos) a partir de un trabajo en red.

La tesis despliega una mirada teórica referente a la relación entre teatro, política y cuerpo: se reflexiona sobre las relaciones de poder, la construcción de hegemonías y la configuración de resistencias, la fuerza política de los procesos creativos, el lugar del cuerpo en la Modernidad, las concepciones teatrales ligadas a la exploración sensible y la intervención artística en la praxis cotidiana. Luego se propone un análisis histórico en torno a la relación entre teatro y política. De modo diacrónico se estudian experiencias teatrales en nuestro país desde los comienzos del siglo XX a la actualidad y su relación con lo político a partir de las experiencias del teatro anarquista, teatro independiente, expresiones teatrales del Instituto Di Tella, teatro militante, teatro abierto, teatro por la identidad.

Luego se centra el análisis en el Teatro Comunitario, una práctica artística realizada por vecinos de un barrio o localidad y gestionada en forma comunitaria. Para darle cierta densidad al análisis previamente se abordan nociones como identidad, experiencia urbana, memoria y comunidad. Este movimiento teatral contaba a 2017 con 50 grupos. Para la investigación se han tomado los dos grupos fundadores (Catalinas Sur y Circuito Cultural Barracas) y 18 grupos surgidos con el desarrollo de esta práctica a partir del 2001 en la Ciudad de Buenos Aires, Provincia de Buenos Aires, Córdoba, Mendoza y Salta (Pompapetriyazos, Teatro Comunitario de Pompeya, Res o no res, El épico de Floresta, Boedo Antiguo, Matemurga, Alma Mate, Villurqueros, Los okupas del Anden, La Caterva, Teatro Comunitario de Berisso, Despa Ramos, Cooperativa la Comunitaria de Rivadavia y La Pampa, Patricios Unido de Pie, Cruzavías, Orilleros de la Cañada, Chacras para Todos, Alas). Se conjuga la historia y las características particulares de cada grupo con un abordaje transversal entendiendo el Teatro Comunitario como movimiento y, desde esta perspectiva, se analizan sus actividades, la dramaturgia, su

organización. Además de su conformación en red y los intercambios producidos en los Encuentros de Teatro Comunitario.

Luego se analiza la segunda práctica central de este trabajo: el Teatro del Oprimido. Para ello se toman los abordajes conceptuales de su creador Augusto Boal y los debates en torno a la actualidad de esta práctica, la categoría de oprimido, el rol del facilitador, la dramaturgia. El Teatro del Oprimido es una práctica teatral a partir de la cual se intenta encontrar soluciones a problemas cotidianos de los “oprimidos” a través de la dramatización. Se ha tomado el trabajo llevado a cabo por 5 grupos en Argentina (Trafo, Rizoma, Casoneros, Movimiento de Teatro del Oprimido de Jujuy, Grupo de Teatro del Oprimido Rosario) que trabajan en contextos vulnerables tales como cárceles, villas de emergencia, neuropsiquiátricos. Además se analizan los Laboratorios Magdalenas, Teatro de las Oprimidas una práctica que trabaja específicamente opresiones de género, un espacio sólo para mujeres que se plantea como laboratorio a partir de la exploración desde distintos lenguajes estéticos. Se han tomado 5 grupos que en nuestro país utilizan esta metodología (Pura Praxis, Grupo Magdalenas de Puerto Madryn, Grupo Magdalenas de Rosario, Osadía y Fuerza Colectiva), se analiza subsidiariamente el encuentro con otros colectivos en el Primer Festival Internacional y en especial la configuración de una estética particular.

Por último se conjugan ambas experiencias, su sentido político en relación con otras prácticas teatrales, sus puntos de encuentro y sus diferencias, para ahondar en el carácter transformador del Teatro Comunitario y del Teatro del Oprimido a partir de cuatro ejes que se consideran centrales para el análisis de su politicidad: creatividad, comunidad, sensibilidad y memorias.

Abstract

The research focuses on the particular political character of the “Teatro Comunitario” (Community Theater) and the “Teatro del Oprimido (Theater of the Oppressed). These two theatrical expressions developed from the crisis of 2001 on, and within the framework of a certain social sensitivity linked to a “need of social action”. Both experiences seek to do theater in the community, have done an important work of multiplication and have nucleated (with different organizational levels) with networking.

The thesis proposes a theoretical perspective of the relationship between theater, politics and body, reflecting on power relationships, the building of hegemonies and the

configuration of resistances, the political force of creative processes, the place of the body in Modernity, theatrical conceptions linked to sensitive exploration and artistic intervention in everyday practices. Then, a historical analysis is proposed around the relationship between theater and politics. In a diachronic way, theatrical experiences in our country are studied from the beginning of the 20th century to the present and their relationship with the political from the experiences of “teatro anarquista” (anarchist theater), “teatro independiente” (independent theater), theatrical expressions of the Instituto Di Tella, “teatro militante” (militant theater), “teatro abierto” (open theater) and “teatro por la identidad” (theater for identity).

After that, the analysis is focused on the “Teatro Comunitario” (Community Theater), an artistic practice carried out by neighbors of a neighborhood or locality and managed by community. In order to give a certain density to the analysis, notions such as identity, urban experience, memory and community are previously addressed. In 2017, 50 groups were counted in the theatrical movement. For the research, we have considered the two founding groups (Catalinas Sur and Circuito Cultural Barracas) and 18 groups emerged with the development of this practice since 2001 in the City of Buenos Aires, Province of Buenos Aires, Córdoba, Mendoza and Salta (Pompapetriyazos, Teatro Comunitario de Pompeya, Res o no res, El épico de Floresta, Boedo Antiguo, Matemurga, Alma Mate, Villurqueros, Los okupas del Anden, La Caterva, Teatro Comunitario de Berisso, Despa Ramos, Cooperativa la Comunitaria de Rivadavia y La Pampa, Patricios Unido de Pie, Cruzavías, Orilleros de la Cañada, Chacras para Todos, Alas). The history and the particular characteristics of each group are combined with a transversal approach, understanding the “Teatro Comunitario” (Community Theater) as a movement and, from this perspective, its activities, dramaturgy and organization are analyzed. Also, its network conformation and the exchanges produced in the “Encuentros de Teatro Comunitario” (Meetings of Community Theatre) are analysed.

Then, the second central practice of this work is analyzed, the “Teatro del Oprimido” (Theater of the Oppressed), focusing on the conceptual approaches of its creator, Augusto Boal, the debates around the actuality of this practice, the category of “the oppressed”, the role of the facilitator and the dramaturgy. The “Teatro del Oprimido” (Theater of the Oppressed) is a theatrical practice that tries to find solutions to the daily problems of “the oppressed” through dramatization. The work carried out by 5 groups in Argentina (Trafo, Rizoma, Casoneros, Movimiento de Teatro del Oprimido de Jujuy,

Grupo de Teatro del Oprimido Rosario) that work in vulnerable contexts such as prisons, slums and neuropsychiatric hospitals, has been studied. In addition, “Laboratorios Magdalenas, Teatro de las Oprimidas” (Madalena Laboratory, Theater of the Oppressed) is analyzed, a practice that specifically works on gender oppression, a space only for women that is proposed as a laboratory based on exploration from different aesthetic languages. We have taken 5 groups that in our country use this methodology (Pura Praxis, Grupo Magdalenas de Puerto Madryn, Grupo Magdalenas de Rosario, Osadía y Fuerza Colectiva), the meeting with other groups in the I Festival Internacional and especially the configuration of a particular aesthetic is analyzed. Finally, both experiences are combined, to study their political meaning in relation to other theatrical practices, their meeting points and their differences, to delve into the transforming character of the “Teatro Comunitario” (Community Theater) and the “Teatro del Oprimido” (Theater of the Oppressed) from four topics that are considered central to the analysis of their politicacy: creativity, community, sensitivity and memories.

Índice

Agradecimientos	8
Presentación.....	9
Metodología.....	15
Estado del arte	20
Capítulo 1. Teatro, política y cuerpos: un abordaje teórico	28
1.1-Teatro y política.....	29
1.1.1- Pensamiento crítico, poder y hegemonía	30
1.1.2-La excepcionalidad del arte	34
1.1.3-Arte y compromiso político	36
1.1.4-Distribución de capacidades: el rol del espectador	40
1.2-Cuerpo y sensibilidad teatral	43
1.2.1-Mundo inteligible, mundo sensible	44
1.2.2-Experiencias teatrales desde lo corporal: Artaud, Grotowski y Barba	50
1.2.3-Salir al encuentro: la sociedad como obra de arte	56
Capítulo 2. Teatro y política, una genealogía	61
2.1- La urgencia de la “concientización”	63
2.2-Nacimiento y desarrollo del teatro independiente.....	66
2.3- Años 60: experimentación, realismo y absurdismo	69
2.4-Los 70: teatro y compromiso político	76
2.5- Vuelta a la democracia	84
2.6-Sálvese quien pueda	90
2.7-Protagonismo ciudadano: la necesidad de hacer	93
Capítulo 3. Teatro Comunitario: creación de vecinos	102
3.1-Identidad, experiencia urbana, memoria y comunidad.....	104
3.2-Teatro Comunitario: características generales.....	113
3.3- Catalinas Sur y Circuito Cultural Barracas: los pioneros	125
3.4-Grupos pos 2001: la desmesura	144
3.4.1-Ciudad de Buenos Aires	146

3.4.2-Provincia de Buenos Aires	178
3.4.3-Pueblos rurales	190
3.4.4-Teatro Comunitario en otras provincias	202
3.5- Los Encuentros de Teatro Comunitario.....	211
3.6-Teatro Comunitario como movimiento teatral.....	223
Capítulo 4: Contextos de opresión: intervenir desde el teatro	237
4.1-Concepciones teóricas del Teatro del Oprimido	238
4.1.1-Augusto Boal: su creador	239
4.1.2-¿Qué es el Teatro del Oprimido?	244
4.1.3- Categoría de oprimido, dramaturgia y rol del facilitador	252
4.2-Teatro del Oprimido en Argentina	258
4.3- Laboratorio Magdalenas: Teatro de las Oprimidas	282
4.3.1-Patriarcado contemporáneo	282
4.3.2-Magdalenas: historia y principales definiciones	285
4.3.3-Laboratorio por dentro	290
4.3.4-Experiencias en Argentina	294
4.3.5-Primer Festival Internaciona Magdalenas: “Y no me callé...”	309
4.3.6-Soy Magdalena	312
4.4-Teatro del Oprimido y movimientos sociales: una identidad en disputa ...	314
Capítulo 5. Teatro y transformación social	319
5.1- Creatividad: “no hay un cambio si no lo podemos imaginar”.....	321
5.2-La potencia del colectivo	325
5.3-Sensibilidad y memorias	334
5.4-En torno a la transformación social	339
Palabras finales	344
Bibliografía	348

Agradecimientos

Agradezco a los teatristas de Teatro Comunitario y Teatro del Oprimido que con su espíritu comunitario me han dado la oportunidad de sumergirme en este mundo desmesurado.

Le doy las gracias a mi familia, en especial a mi marido y a mis dos hijas por brindarme su apoyo, por escucharme y acompañarme siempre.

También le agradezco a mi co-director Víctor Lenarduzzi por su apoyo y estímulo permanente. Y le doy las gracias a mi directora Alicia Entel por motivarme a reflexionar con espíritu crítico, por guiarme y proporcionarme el marco de confianza y seguridad necesario para llevar a cabo esta tarea, haciendo uso de la rigurosidad académica y la imaginación creadora.

Presentación

A veces ciertas inquietudes permanecen guardadas y surgen casi por casualidad en un momento dado. Algo de eso me sucedió cuando conocí el Teatro Comunitario primero y luego me sumergí en el Teatro del Oprimido. Durante mi juventud me dediqué al teatro independiente, no conocía mucho a Boal y algo había visto del Grupo de Teatro Catalinas Sur (por entonces el único grupo de Teatro Comunitario en nuestro país), pero sabía, y es una convicción que siempre me acompañó, que el teatro tiene un gran potencial. Años más tarde alejada de la actividad teatral y ya dedicada al campo de la comunicación tuve la oportunidad de conocer más el Teatro Comunitario, la experiencia me conmovió y me inspiró a estudiar más a fondo esta práctica y más tarde realizar en 2012 la Tesis de Maestría sobre los dos grupos fundadores (Catalinas Sur y Circuito Cultural Barracas) y Matemurga, uno de los tantos grupos formados a partir de la crisis del 2001. Pero lejos de acabar el tema, sentí que estaba apenas ingresando en un mundo como los teatristas comunitarios suelen llamar “desmesurado”. Es así que para la presente tesis me propuse conocer otros grupos de Teatro Comunitario, su dinámica, sus producciones teatrales, poder hacer un análisis transversal de los grupos para pensar el Teatro Comunitario, con más de 50 grupos en nuestro país y una historia de tres décadas, en términos de movimiento teatral. Incluso decidí ir más allá y pensar los modos de teatro en la comunidad articulando este tipo de experiencias con las del Teatro del Oprimido que trabajan opresiones sociales en realidades muy distintas de las que vivencian los propios facilitadores y los Laboratorios Magdalenas un espacio de exploración artística para trabajar opresiones de género. Fue una fascinante inmersión en un mundo teatral que ya no establecía fronteras claras entre espectador y público como yo había estudiado y ejercido durante casi una década, sino que de diversas maneras convocaba a la comunidad a actuar. Sin perder la mirada crítica y cierta distancia necesaria para la investigación participé de encuentros teatrales, reuniones, ensayos, asambleas, ingresé a la Red de Investigadores de Teatro Comunitario, participé de dos laboratorios realizados por el grupo Pura Praxis sobre Teatro de las Oprimidas para vivenciar el trabajo con opresiones de género desde lo corporal y la expresión teatral. El arduo y extenso trabajo de campo realizado me proporcionó muchísimas satisfacciones, afectos, abrazos y el aprendizaje de que es posible en el marco de una sociedad cada vez más individualista y competitiva crear, organizarse y gestionar en

forma comunitaria. Lejos del talento para pocos, estos modos de teatro en la comunidad, me enseñaron un modo desmesurado de expresión donde un gesto colectivo puede tener una profunda incidencia social. Experiencias donde el teatro no se concibe sin su anclaje político, donde arte y transformación social son un eje central.

La relación entre arte y transformación social tiene una larga historia. Si se piensa en un teatro comprometido políticamente se puede mencionar al teatro anarquista de principios del siglo XX o el teatro militante en los años 70 cuya idea estaba centrada en la transmisión del mensaje para lograr la sensibilización del público. Se trataba de un teatro que aparecía como propaganda o teatro como “asamblea” para debatir los problemas cotidianos. Otros modos de construir un teatro político han estado también ligados al desarrollo del teatro independiente, donde lo político aparecía en muchas ocasiones como un modo de construir espacios de debate, discusión, de refugio y desarrollo de una dramaturgia local en tiempos de autoritarismo. Así lo mostraron tanto la creación en 1930 del Teatro del Pueblo, el desarrollo de distintas compañías en los años 40 y 50, como los ciclos de Teatro Abierto en los últimos años de la última dictadura militar. Sin embargo estas expresiones mantenían la distancia entre actores y espectadores. Mientras los actores aparecían como únicos poseedores del saber, los espectadores quedaban confinados al lugar de la contemplación ¿Qué sucede cuando el teatro es una práctica que más que verse se experimenta desde un colectivo? ¿Qué potencial tiene la experiencia teatral y la actuación de un espectáculo en poblaciones de alta vulnerabilidad social (“oprimidos” en términos de Boal)? ¿Cómo sería posible la transformación de la cotidianeidad a partir de la experiencia teatral?

El presente trabajo se propone pensar la politicidad del Teatro Comunitario y Teatro del Oprimido y las Oprimidas. Experiencias relacionadas a un tipo de teatro que se desliga de la idea de teatro consagrado o teatro burgués al romper la barrera entre actor y espectador. Para ello parte de la idea originaria del teatro, más ligada a la fiesta, al ritual colectivo y mantiene una premisa básica: “Todos podemos actuar”. De esta manera, sin solicitar trayectoria o saberes previos para la dramatización, convoca al público a subir a escena desde la idea de que actuar es jugar, es poner el cuerpo, es desarrollar la creatividad, es recuperar saberes que se tenían en la infancia y que se fueron reprimiendo en la edad adulta.

El Teatro Comunitario argentino nació en 1983 con el grupo Catalinas Sur, le siguió el Circuito Cultural Barracas en 1996. A partir del 2001 este fenómeno tomó gran

magnitud, contando en 2017 con más de 50 grupos relacionados a partir de un trabajo en red. Es una práctica realizada por vecinos y gestionada en forma comunitaria. Anclados en el barrio, los elencos son numerosos (de 30 a 200 participantes). Las convocatorias a participar son abiertas y las obras no son textos cerrados, sino creaciones colectivas ligadas a la memoria de este territorio que se van recreando con el paso del tiempo y la incorporación de nuevos integrantes. Se analizan los grupos: su historia, su crecimiento –teniendo en cuenta que muchos de los grupos llevan más de diez años-, su particular organización, su articulación y la participación en la Red Nacional de Teatro Comunitario, sus intercambios y visibilización en los Encuentro de Teatro Comunitario, su conexión con experiencias latinoamericanas y su proyecto de legitimación institucional de estas experiencias motorizada a través del colectivo Cultura Viva Comunitaria.

En el caso del Teatro del Oprimido se agrupan en este apartado las experiencias de intervención desde el teatro en contextos de vulnerabilidad social. A diferencia de la primera experiencia no se trata de la conformación de grupos autogestionados, sino de “llevar el teatro” a lugares donde esta experiencia no resulta familiar y proponer esta práctica no sólo para la creación de espectáculos, sino para el trabajo con situaciones conflictivas. En este sentido, se toman a los grupos de Teatro del Oprimido y su deriva posterior en el Teatro de las Oprimidas.

El Teatro del Oprimido es una práctica teatral creada por Augusto Boal en Brasil en los años 60, quien desde el exilio en 1971 desarrolló el primer Centro del Teatro del Oprimido en París y retornó en 1986 a Río de Janeiro para dirigir el Centro de Teatro del Oprimido de Río de Janeiro (CTO- Río). Actualmente estas técnicas son utilizadas por distintas instituciones y organizaciones sociales de más de 70 países. Desde una mirada dialógica, especialmente basada en la pedagogía de Paulo Freire (Freire, 1971), el Teatro del Oprimido intenta encontrar soluciones a problemas cotidianos de los “oprimidos” a través de la dramatización.

En nuestro país luego de la crisis del 2001 algunas organizaciones encontraron en esta expresión teatral una estrategia más para abordar problemáticas sociales en zonas vulnerables. Hacia 2005/6 se formaron distintos colectivos que tuvieron un desarrollo mayor a partir de 2009 y se dedican al trabajo en cárceles, zonas de emergencia, en centros de salud, experiencias de formación de formadores, el tratamiento de temas de género a partir de unas técnicas desarrolladas en el CTO Río llamadas “Laboratorio

Magdalenas” ¿Cómo se trabaja la opresión desde la dramatización? ¿Qué salidas puede proporcionar el teatro? ¿Cómo resulta el tratamiento desde la categoría de “oprimido”? Por su corta historia, una dinámica diversa que conjuga proyectos en el corto plazo, colectivos que al basarse en el trabajo voluntario tienen alta rotación de sus participantes, se focaliza en las experiencias realizadas más que en la dinámica interna de los propios grupos.

Se parte de la hipótesis de que el teatro experimentado por un grupo social o una comunidad tendría el potencial de lograr transformaciones en los participantes de esta experiencia. En el caso del Teatro Comunitario el trabajo desde la creatividad en un ámbito colectivo donde se expresan las vivencias del barrio o la localidad podría proporcionar un cambio de mirada respecto a su territorio y a ciertos paradigmas ligados al consumo individual, a la desconfianza hacia el Otro. El Teatro del Oprimido a partir de poner el cuerpo a través de la acción teatral, propiciar reflexiones y debates podría plantear salidas posibles que cuestionen y contribuyan a desarticular la relación opresor-oprimido. A su vez la puesta en escena lograría visibilizar problemáticas y trabajar la autoestima a partir del reconocimiento social.

Por su parte nos interesa señalar otro debate relativo a la práctica artística: el lugar de la sensibilidad y el cuerpo. Un ámbito que históricamente el pensamiento moderno ha ido apartando para privilegiar el mundo de lo inteligible (Marcuse, 2004). Sin embargo en estas experiencias lo racional no puede desligarse de lo sensible ya que es justamente en la acción dramática, en la experiencia de involucrar el cuerpo y su relación con los otros a través de lo sensible-inteligible como amalgama, que se va construyendo la dramaturgia y se buscan soluciones posibles. Pero ¿banalizaría la movilización de estas organizaciones cuando interpelan desde las emociones, la sensibilidad y en un tono festivo? ¿Cómo operan los discursos acerca del barrio expresados desde las vivencias de un colectivo –la memoria social y no la historia (Jelin, 2002)- y dramatizados por los propios vecinos?

Se considera, entonces, que el desarrollo de la creatividad, la tarea colectiva, la reunión sensible-inteligible, el trabajo desde los procesos de identidad y reconocimiento y la construcción de una memoria colectiva darían cuenta de una cierta “desmesura” de la expresión teatral. “Desmesura” es una expresión utilizada por los grupos de Teatro Comunitario para dar cuenta de un fenómeno con muchos participantes, que convoca a gran cantidad de público y se multiplica desde 2001 en un proceso que no cesa de crecer. La presente tesis toma este término para dar cuenta, no sólo de la magnitud del

movimiento teatral, sino también para aludir a aquello que sale de los moldes, de lo medible, de lo predecible, de lo exclusivamente artístico. Y desde la puesta en escena de gestos, cuerpos, expresiones, historias de creación colectiva puede producir cambios en los participantes de esta experiencia. No se piensa en grandes transformaciones, sino en pequeños cambios que atañen a visiones de mundo, a la sensibilidad, a la creatividad, al lugar del placer, a la relación con los otros, al posicionamiento social y el reconocimiento.

En este apartado se describe a continuación la **Metodología** utilizada en la investigación y el **Estado del Arte** relativo a las prácticas de Teatro Comunitario y Teatro del Oprimido. Luego la tesis presenta cinco capítulos: un **Primer Capítulo** de análisis teórico, un **Segundo Capítulo** de corte histórico, un **Tercer Capítulo** de estudio empírico de las prácticas de Teatro Comunitario, un **Cuarto Capítulo** de estudio empírico de las prácticas de Teatro del Oprimido y un **Quinto Capítulo** que liga a ambas prácticas teatrales.

El **Capítulo 1** propone un abordaje teórico en torno a la relación entre arte, política y cuerpo. Un **primer apartado** dentro de este capítulo plantea los modos de configuración una subjetividad moderna que tiende a desplazar al pensamiento crítico (Horkheimer y Adorno, 1971; Marcuse, 1993); el poder en términos relacionales (Foucault, 1980, 2007), la posibilidad de resistencias y en ese marco el potencial político de la expresión teatral (Gramsci 1975, 1997; Williams, 1977). Además se analiza la idea de arte como una experiencia que sale de una cotidianidad alienada (Horkheimer y Adorno, 1971; Benjamin, 1982,1985; Marcuse, 1975,2004), la noción de convivio teatral (Dubatti, 2003, 2005) y la relación entre arte y el compromiso político tanto desde su carácter didáctico como a partir de potenciar el rol del espectador (Benjamin, 1985; Burger, 1997; Freire, 1971; Rancière, 2010; Williams, 1997).

Un **segundo apartado** centra el análisis en el cuerpo. El lugar del cuerpo y la sensibilidad en la Modernidad (Le Breton, 1995, 2002; Marcuse, 2004; Merleau Ponty, 1994,2003); los condicionamientos bioanatómicos y biopolíticos (Foucault, 1980, 2008; Le Breton, 1995). La idea de un cuerpo espectador (Horkheimer y Adorno, 1971; Debord, 2008) y el lugar acotado que se plantea al placer (Marcuse, 2004). Se aborda un teatro que quiere desmarcarse de su centralidad en la palabra para dar protagonismo al cuerpo y las emociones (Artaud, 2001; Barba, 1994; Brook, 1987, 1999; De Marinis, 1999; Díaz, 2010; Grotowski, 2000) y su influencia a partir de los años 60 en la idea de

performance y las expresiones artísticas “liminales” (Diéguez Caballero, 2007; Popper, 1989; Taylor y Fuentes, 2011).

El **Capítulo 2** propone un abordaje histórico de la relación entre teatro y su dimensión política en nuestro país. Este recorrido histórico esboza una selección de experiencias comenzando por teatro anarquista a principios del siglo XX como una expresión para la “concientización” (Giustachini, 1990; Perinelli, 2002). Le sigue la creación del teatro independiente a partir de 1930 con el Teatro del Pueblo (Ordaz, 1992) y el desarrollo de esta práctica teatral (Dubatti, 2012; Ordaz, 1999; Pelletieri, 2003). Los años 60 y 70, las experiencias en el seno del Instituto Di Tella (Longoni, 2004) y las controversias entre dramaturgos locales (Pelletieri, 2003). Así como también en la necesidad de un teatro que salga de los escenarios y se exprese en los barrios con el desarrollo del teatro militante (Briski, 1974; Verzero, 2013). Luego, se toman los ciclos de Teatro Abierto en los años 80 (Perera, 2016; Szuchmacher, 2006; Teatro Abierto, 1981; Villagra, 2013); la necesidad de “tomar las calles” a través del teatro callejero y la creación del MOTEPO (Movimiento de Teatro Popular), el teatro under y su propuesta alternativa en relación al teatro tradicional (Diéguez Caballero, 2007; Dubatti, 2012). Y por último se abordan los ciclos de teatro por la identidad creados a partir del 2000 (Dubatti, 2003).

El **Capítulo 3** se centra en el estudio del Teatro Comunitario argentino. Se desarrollan conceptos claves para su análisis como identidad, experiencia urbana, memoria y comunidad. Se describe la historia de esta expresión teatral en nuestro país desde su nacimiento en 1983 y se profundiza en el desarrollo de gran cantidad de grupos a partir del 2001. Se describen las características del Teatro Comunitario y se realiza una reseña de cada grupo (se toman un total de veinte grupos) agrupados en cuatro ejes: grupos formados en la ciudad de Buenos Aires, grupos en la Provincia de Buenos Aires cercanos a los núcleos urbanos, grupos en zonas rurales, grupos en las provincias. Además se analizan los Encuentros de Teatro Comunitario y la participación en los Encuentros de Cultura Viva Comunitaria. Por último se realiza un análisis de esta expresión artística en tanto movimiento teatral.

El **Capítulo 4** se propone estudiar el Teatro del Oprimido. Se analiza la perspectiva teórica desde la figura de su creador Augusto Boal y su reflexión relativa a esta práctica. Además se advierte el desarrollo de grupos de Teatro del Oprimido en Argentina, la creación de la red Relato Sur y los Encuentros Latinoamericanos de Teatro del Oprimido. Se analizan 5 grupos de Teatro del Oprimido en nuestro país que

trabajan con esta metodología en distintos espacios (cárcel, neuropsiquiátrico, barrios vulnerables, escuelas). Luego se abordan los Laboratorios Magdalenas, Teatro de las Oprimidas que trabajan sobre opresiones de género. Se presentan ciertas reflexiones previas en torno al patriarcado contemporáneo para luego describir el desarrollo de esta metodología y analizar el proceso de laboratorio. Se abordan 5 Grupos Magdalenas en nuestro país y la construcción de una identidad común.

El **Capítulo 5** se propone articular ambos movimientos (Teatro Comunitario y Teatro del Oprimido) vistos en los Capítulos 3 y 4 respectivamente, vincularlos con las expresiones teatrales analizadas en el Capítulo 2 y plantear su particular sentido transformador a partir de ejes tales como creatividad, comunidad, identidad, cuerpo, y memoria.

Por último se plantean las **Conclusiones** donde se muestra el recorrido realizado, las preguntas y reflexiones de este teatro en la comunidad, sus perspectivas a futuro. Por último se expone la **Bibliografía** utilizada en el presente trabajo.

A continuación desarrollamos la metodología utilizada en la presente tesis y luego el estado del arte referente al tema en cuestión.

Metodología

La presente investigación se realizó desde una perspectiva cualitativa, con un diseño de investigación de carácter exploratorio, en el que se ha trabajado articulando distintos métodos y técnicas de recolección de datos como: observación participante y no participante (Ruiz Olabuénaga, 1996), entrevistas en profundidad abiertas (Guber, 2001), método biográfico (Sautu, 2004), método etnográfico (Geertz, 2006; Guber, 2001), análisis de discurso de documentos e imágenes (Verón, 1993; Entel, 2008), estudio específico de la dramaturgia y del momento teatral (Dubatti, 2003,2011).

Por un lado se realizó observación del proceso de producción de las obras, ensayos y puesta del mismo y observación participante de las actividades del barrio desde la perspectiva etnográfica de la simbólica interpretativa propia de la descripción densa (Geertz, 2006) desde la idea de que “hacer etnografía es establecer relaciones, seleccionar a los informantes, transcribir textos, establecer genealogías, trazar mapas del área, llevar un diario” (:23). Un abordaje no meramente descriptivo, sino interpretativo que parte de “una jerarquía estratificada de estructuras significativas

atendiendo a las cuales se producen, se perciben y se interpretan” (:22) los acontecimientos analizados.

Por su parte, también se llevó a cabo el trabajo de campo inspirado en la perspectiva de A. Heller (1989) que piensa en una espiral hermenéutica para el abordaje del conocimiento verdadero cuya comprensión suscita momentos de oscuridad y de luz. Desde esta óptica se requirió conjugar la observación de las producciones teatrales con el involucramiento desde lo relacional a partir de la realización de entrevistas en profundidad a actores sociales comprometidos con el Teatro Comunitario y Teatro del Oprimido como a los directores de los grupos estudiados y participantes de los grupos. Estas entrevistas siguieron la propuesta hermenéutica de Heller (1989) desde la idea de que: “La mejor relación con un testimonio es la conversación y no el interrogatorio, el modelo hermenéutico de actividad interpretativa“. Siguiendo a la autora se buscó la comprensión de los procesos partiendo de la idea de que ésta es más profunda “si ambas personas se comunican en los mismos términos, si ambas pueden formular preguntas, si surge la fusión de horizontes”. (:76-77)

Por otra parte se procedió a la articulación entre la metodología ligada a las redes de conversaciones con el análisis del discurso de testimonios provenientes de documentos de diferente densidad y nivel, escritos biográficos, ensayos, artículos periodísticos sobre el tema, videos documentales.

Asimismo, acudimos también a los recursos metodológicos de la historiografía con especial inquietud en la historia de las mentalidades para analizar las cotidianidades e imaginarios sociales (Ariès, 1988). Desde esta preocupación por entender “cómo la gente común entiende el mundo” (Darnton, 1994:11) procuramos rastrear los imaginarios sociales de la época estudiada y sus cambios. Además utilizamos las modalidades de procesamiento de la información que proveen los criterios de la llamada “historia reciente”, tal como la entiende la Red Interdisciplinaria de Estudios sobre Historia Reciente (RIEHR) como “un pasado cercano que, de alguna manera, no ha terminado de pasar y que por tanto interpela e involucra a los individuos en la construcción de sus identidades individuales y colectivas”¹.

De allí que no ha sido fácil reconstruir la historia de los grupos de teatro cuya creación en términos históricos es relativamente próxima. Además de sopesar la dificultad del carácter fugaz del acontecimiento teatral y por lo tanto el trabajo sobre un registro de

¹ www.riehr.com.ar

momentos únicos (los de la representación teatral). Por lo tanto se ha realizado un registro a partir de distintos soportes (filmación de escenas, grabado de los parlamentos de la obra, fotografías, armado de fichas manuscritas). Y, a la vez, ha sido nutrirse de otros documentos (videos, artículos, libros, críticas, estudio de las letras de las canciones, de la dramaturgia) que permitieron repensar y analizar las obras.

La otra dificultad provino de la escasa producción escrita de experiencias en nuestro país de Teatro del Oprimido y del carácter más descriptivo y celebratorio que tenían muchos escritos sobre Teatro Comunitario, con algunas excepciones sobre todo en las publicaciones más recientes. Como suele acontecer en la narración de un relato épico, muchos de los documentos y testimonios ponían énfasis en los aspectos positivos de una manera simplista, sin advertir la complejidad de los procesos. Fue necesario el permanente ejercicio de reflexibilidad, un intencional distanciamiento para que la reconstrucción configurara un verosímil dentro de los criterios de las Ciencias Sociales. También se agregó la referencia e interpretación de la simbólica corporal (Foucault 1980,2008; Le Breton, 1995, 2002, 2009) presente en las representaciones de las obras, así como el estudio de los espacios teatrales y su relación con el espacio urbano (Entel 1996,2007; Reguillo, 2009; Schmucler y Terrero, 1991; Sennett, 1997, 2000, 2016).

Por su parte se requirió del análisis de las obras de teatro para los que conjugamos análisis del discurso teatral, puesta en escena, dramaturgia y análisis del momento teatral. (Boal 1989; 2004; Brook, 1999; Díaz, 2010; Dubatti, 2003,2011; Grotowski, 2000; Proaño-Gómez, 2007,2013; Rancière, 2011).

Para el estudio de la dramaturgia particular, el análisis de las obras y la caracterización de los personajes colaboraron, además de la experiencia personal de formación teatral, los análisis al respecto, en especial, los estudios provenientes del Área de Artes Escénicas del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini que proponen lecturas particulares del acontecimiento teatral (Dubatti 2002,2003). Desde esta perspectiva J. Dubatti (2011) sostiene que las prácticas teatrales se deben estudiar más allá de la teoría teatral particular ² o el análisis semiótico de la obra³. La expresión teatral debe concebirse, según el autor, como una práctica que incluye la teoría, los discursos e incorpora la idea de un acontecer en un lugar y tiempo determinado. Desde este lugar,

² Existen diversas teorías teatrales ligadas a pensar técnicas para la creación de un personaje, el involucramiento del actor en la escena, la relación con el público. Podríamos señalar el método Stanislavski, Teatro Laboratorio de Grotovski, el método de Meyerhold, el teatro épico de Brecht entre otros...

³ Se trata del análisis del discurso y de los signos teatrales.

ligado a los estudios de la Antropología, el teatro se piensa como un ritual donde están inmersos tanto los que hacen como los que contemplan: “Un acontecimiento que produce entes en su acontecer, ligado a la cultura viviente, a la presencia aurática de los cuerpos” (Dubatti, 2011: 17). Un ritual que debe estudiarse desde su praxis singular, en un aquí y ahora determinado y en relación a otras prácticas sociales.

En el caso del Teatro Comunitario se han realizado entrevistas a directores y participantes de los grupos Catalinas Sur, Circuito Cultural Barracas, Matemurga, Alma Mate, Boedo Antiguo, El épico de Floresta, Pompapetriyasos, Villurqueros, Res o no res, Grupo de Pompeya, Okupas del Andén, Grupo de Berisso, La Caterva, Despa Ramos, Patricios Unido de Pie, Los Cruzavías, Cooperativa La Comunitaria De Rivadavia y La Pampa, Chacras para todos, Alas. Se ha realizado observación, el registro a partir de distintos soportes y análisis de las siguientes obras de teatro: Grupo Catalinas Sur (barrio La Boca) Obras trilogía: *Venimos de muy lejos*, *El fulgor argentino*, *Carpa Quemada* y *El mago de Off* (grupo de niños de Catalinas); Circuito Cultural Barracas: *El casamiento de Anita* y *Mirko*, *Barracas al Fondo*, *Cambio climático recalentamiento global* de la Murga; Matemurga (Villa Crespo): *La Caravana*, *Zumba la risa*, *Herido Barrio*; Pompapetriyasos (Parque Patricios): *Lo que la peste nos dejó*; Alma Mate (Flores): *Aviso de obra* y *Abracadabra*; El épico de Floresta: *El Moreira*; Res o no res (Mataderos): *Fuente ovejuna* y *Los Quijotes de la Cancha*; Boedo Antiguo: *Memorandum*; Villurqueros (Villa Urquiza): *Grafa, memoria de un pueblo*; Pompeya: *Alimento desbalanceado*; Los okupas del andén (La Plata): *Historias anchas en trocha angosta*; Grupo de Berisso: *Primeras palabras*; La Caterva (City Bell): *Templo*, *Estancia*, *Batallón*; Patricios Unido de Pie (Patricios, Prov. de Buenos Aires): *Nuestros Recuerdos*; Los Cruzavías (9 de julio, Prov. de Buenos Aires): *Romeo y Juliera*; Cooperativa La Comunitaria De Rivadavia y La Pampa: *Disculpen las molestias se cayó el sistema*, de Los orilleros de la cañada (Córdoba) *Bella vista tiene historia* y *De barrio somos*, Alas (Salta) *Salamanca Tour*, Chacras para todos (Mendoza): *De muros y puentes*.

A fin de indagar las producciones teatrales anteriores al comienzo de nuestro trabajo campo con el propósito de historizar el nacimiento y desarrollo de los grupos de Teatro Comunitario, se recurrió a videos, reseñas de las obras y grabación de las canciones en CD realizados por los grupos de Teatro Comunitario. Además de los CD con la filmación de algunas escenas y una selección de canciones de los libros de Lola Proaño Gómez *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano* y *Teatro y estética*

comunitaria. También se utilizaron las fotografías de la Red de Fotógrafos de Teatro Comunitario y fragmentos de las obras publicados en los libros *Teatro Comunitario Argentino* de Diego Rossemberg y *Actores Sociales* de Luis Zarranz.

Además de las piezas teatrales, se realizó observación participante de las actividades barriales (armado de murales, juegos en la calle, festejos). Se ha asistido a charlas brindadas por los directores de los grupos explicando los procesos de creación colectiva del Teatro Comunitario. Se ha participado del Primer Encuentro de Cultura Viva Comunitaria (Unquillo, Córdoba 2014), del X Encuentro Nacional de Teatro Comunitario en Salta y Encuentro de Redes de Cultura Viva Comunitaria en Rivadavia donde se ha intercambiado, se ha realizado entrevistas, se ha observado a los grupos de Teatro Comunitario asistentes y sus obras. Como parte integrante de la Red de Investigadores de Teatro Comunitario se ha moderado la mesa de reflexión Arte y transformación social en el Primer Encuentro de Cultura Viva Comunitaria en 2014, se ha participado en el Encuentro Nacional de Teatro Comunitario en Salta en 2016 con una mesa sobre Actualidad del Teatro Comunitario y el Encuentro de Redes de Cultura Viva Comunitaria en Rivadavia en 2017 donde se moderó el círculo de visión de Arte y Transformación Social.

En lo relativo al Teatro del Oprimido se han hecho entrevistas a los coordinadores y participantes de los grupos Trafo, Casoneros, Rizoma, Grupo de Teatro del Oprimido de Rosario, Grupo Magdalenas de Rosario, Grupo Magdalenas de Puerto Madryn, Pura Praxis, Fuerza Colectiva, MTO Jujuy y Osadía. Además se han observado, participado (tanto desde la modalidad de Teatro Foro como de Teatro Periodístico), registrado y analizado las siguientes obras del grupo Casoneros: *¿Qué me estás queriendo decir? O las distintas formas de callar*, de Fuerza Colectiva: *La familia y El fin de la fiesta*; de Pura Praxis: *La Criatura*; del Grupo Magdalenas Puerto Madryn: *El femicidio*; del Grupo Magdalenas Rosario: *Sancho Panza*. Además se ha asistido a asambleas de discusión entre los grupos y se han visto muestras de los talleres de Teatro del Oprimido impartidos por los grupos. A los fines de conocer el trabajo de laboratorio de los Grupos Magdalenas se ha participado del laboratorio realizado por el grupo Pura Praxis durante 2015 y 2016 desde la observación participante. Por su parte se ha asistido a las Jornadas de Teatro del Oprimido de Augusto Boal organizadas por el Área de Investigaciones en Ciencias del Arte (AICA) del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini; el seminario “Teatro del Oprimido y marxismo” impartido por Julián Boal (hijo de Augusto Boal) y “Antecedentes de Boal” por Geo Brito (coordinador del

Centro de Teatro del Oprimido de Río de Janeiro). Por otro lado, se ha participado del Primer Festival Internacional Magdalenas en Puerto Madryn en 2015 donde se han realizado entrevistas a representantes de los grupos participantes y se han registrado y analizado obras teatrales de Argentina y de Brasil, país de donde proviene esta práctica teatral (*Consciencia do Cabelo aos pes* del grupo Madalena-Anastácia de Río de Janeiro, *Agora é a hora?* del grupo Madalenas na Luta de Santa Catarina; *Eu nunca disse sim* del grupo Ocupa Madalena, *Afeto que afeta* de Madalenas Rio). Además en el Festival se ha asistido a charlas relativas al proceso de trabajo y se ha participado de dos intervenciones colectivas en el espacio público.

Estado del arte

En relación con los antecedentes sobre el tema, cabe aclarar que las prácticas de Teatro Comunitario y Teatro del Oprimido en nuestro país son relativamente recientes (el desarrollo de distintos grupos de Teatro Comunitario empezó en 2001 y de Teatro del Oprimido hacia 2005-6). Las publicaciones sobre Teatro Comunitario comienzan a partir del 2005, 2006 y sobre todo se desarrollan a partir de 2007-2008 cuando el grupo pionero de Teatro Comunitario, Catalinas Sur, cumple 25 años y lo festeja en el 7° Encuentro de Teatro Comunitario en Buenos Aires con 12 sedes en los distintos barrios porteños y una gran concurrencia, que permitió otorgar una gran visibilidad a esta práctica. En cuanto al Teatro del Oprimido si bien es una práctica que se ha desarrollado en varios países desde hace varias décadas, en nuestro país lo hace algunos años, después de la crisis del 2001 y por tanto las publicaciones al respecto son escasas. En cuanto al Teatro Comunitario podemos notar dos etapas en la investigación de este fenómeno: una primera de carácter más descriptivo de un movimiento poco conocido al momento de la salida de estas publicaciones y por tanto se advierten escritos con un tono más celebratorio y otra línea que procura una mirada más distanciada y reflexiva. En su mayoría se trata de artículos, capítulos de libro y algunos libros completos dedicados a la temática.

En relación con este primer momento, podemos indicar dos publicaciones de Marcela Bidegain, *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social* (2007) que describe las prácticas teatrales de los grupos Catalinas Sur, Circuito Cultural Barracas y Patricios Unido de Pie y *Vecinos al rescate de la memoria olvidada* (2008) una publicación más

breve (160 pag.), que escriben Marcela Bidegain, Marina Marianetti, Paola Quain y se basa en el trabajo con la memoria de los grupos de Teatro Comunitario. En la misma línea podemos señalar artículos en torno al AAE (Área de Artes Escénicas) del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini (CCC), tales como “Zurcido a mano: la resistencia desde la memoria del barrio de Barracas”, de Marcela Bidegain publicado en *La Revista del CCC* en septiembre de 2007, que analiza la obra de teatro del Circuito Cultural Barracas *Zurcido a mano*, “La comunicación teatral comunitaria: La obra como estrategia” por Gastón Falzari en *La Revista del CCC* en enero de 2011 que se especializa en las estrategias del Teatro Comunitario para tener convocatoria, “Apuntes sobre Teatro Comunitario. Posadas Misiones” de Alexis Rasftopolo que realiza un recorrido por la historia del grupo de Teatro Comunitario Murga de la Estación Posadas también publicado en *La Revista del CCC* en enero de 2011. Luego se pueden mencionar publicaciones más acotadas como la de Yamila Heram *Teatro comunitario, teatro transformador* (2005) del Departamento de Comunicación también del CCC, Cuadernos de Trabajo N° 64 donde analiza el grupo Res o no Res del barrio de Mataderos, El Épico de Floresta, de Floresta, y Boedo Antiguo de Boedo desde una mirada organizacional en términos de debilidades, fortalezas de esta expresión teatral. Además podemos señalar un artículo de Juliano Borba, “El teatro comunitario Patricios Unidos de Pie. La estética y la política de la amistad”, publicado en la revista *Telón de Fondo* donde narra la historia del grupo Patricios Unido de Pie y su experiencia personal en el pueblo como motivo de asistir al I Jornada de Pequeños Pueblos y El Ferrocarril. Otro escrito del mismo autor es “El teatro comunitario en Argentina: la celebración de la memoria” donde analiza el lugar dado a la memoria social, publicado en la revista digital *Artea*. Otro trabajo es el de “Teatro comunitario en la Argentina y la Red Americana de Arte para el Cambio Social”, de Ángela Greco un artículo publicado en la revista *Telón de Fondo* que forma parte de la tesis de maestría de la autora, dirigida por Atilio Borón (Flacso, 2008) “La Red Americana de Arte para el Cambio Social: cuando la resistencia a las políticas neoliberales viene desde el Arte. Un análisis interdisciplinario sobre sus orígenes y dinámicas”. En el artículo focaliza su atención en la Red Latinoamericana de Arte y Transformación Social y su función en el apoyo a los grupos de Teatro Comunitario. Además es necesario mencionar cuatro libros de Ediciones CCC de la serie Micropoética, que incluyen un capítulo dedicado al Teatro Comunitario escrito por Marcela Bidegain: *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura. Micropoéticas I* (2002), *El teatro de grupos, compañías y otras*

formaciones, Micropoéticas II (2003), *Teatro y producción de sentido en la postdictadura. Micropoéticas III* (2006) y *Mundos teatrales y pluralismo. Micropoéticas V* (2011).

Otro libro que aunque más actual también está en la misma sintonía, es *Actores sociales* de Luis Zarranz (2015); su tono celebratorio obedece al décimo aniversario de distintos grupos nacidos después del 2001 e incluye entrevistas publicadas anteriormente por la Revista Mu a los directores de los distintos grupos y fragmentos de distintas escenas de las obras. Otro libro también con un tono celebratorio es *Teatro Comunitario Argentino* de Diego Rossemberg (2009) que se completa con la publicación de la dramaturgia de obras de los grupos Catalinas Sur, Circuito Cultural Barracas y Patricios Unido de Pie. A ello debemos agregar publicaciones de los mismos grupos como un modo de retrospectiva de la trayectoria realizada que también forman parte del corpus de investigación como *Teatro de vecinos, de la comunidad para la comunidad* de Edith Scher (2010), *Matemurga 10 años* de Edith Scher y Liliana Palavecino (2013), *La celebración 1983-2013. Treinta años del Grupo de Teatro Catalinas Sur* de Celia Molina (2017).

En un línea más reflexiva y de corte académico podemos señalar publicaciones como *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano* de Lola Proaño-Gómez (2007), que analiza el carácter político de distintas expresiones teatrales en Latinoamérica y dedica dos capítulos a los grupos de Teatro Comunitario pioneros: Catalinas Sur y Circuitos Cultural Barracas; *Teatro y estética comunitaria* de Lola Proaño Gómez (2013) que analiza la estética teatral comunitaria y su carácter transformador y un libro realizado por la Red de Investigadores de Teatro Comunitario, *El movimiento teatral comunitario argentino* (2014) de Romina Sánchez Salinas (coord.) con artículos de distintas investigaciones sobre los grupos pos 2001 como Murga de la Estación por Alexis Rasftopolo, Res o no res por Romina Sánchez Salinas, Teatro Popular de Sansinena por Clarisa Fernández, Teatro Núcleo de Italia por Giadda Russo y reflexiones en torno al movimiento teatral comunitario a cargo de Lucie Elgoyhen y Gastón Falzari. También podemos señalar dos artículos de Clarisa Fernández “La transmisión de la memoria en el teatro comunitario argentino” (*Revista Questión*, 2011), “Cuando la historia se hace tierra. Teatro comunitario en San Mauricio” (*Revista Aletheia*, 2010) que trabajan la memoria social y en particular se centra en los grupos de Teatro Comunitario pertenecientes al Partido de Rivadavia

(Provincia de Buenos Aires). Por último mencionar un capítulo del libro *Modelos de gestión teatral* llamado “Nuevas estrategias colectivas de gestión teatral” donde Clarisa Fernández, Marcela Bidegain, Gastón Falzari y Romina Sánchez analizan la gestión por parte del Grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia del IX Encuentro Nacional de Teatro Comunitario (2017).

Desde esta línea más reflexiva podemos mencionar algunas tesis como una tesina de grado de Ciencias de la Comunicación (UBA) “Alianza Metropolitana de Arte y Transformación Social: análisis de una experiencia de trabajo en red” (2007) de Astrid Cecilia Bittner y Valeria Inés Faisal, Tutora Daniela Bruno, donde trabajan el rol de la Alianza Metropolitana de Arte y Transformación Social que abarca distintos grupos artísticos de Buenos Aires entre ellos el Circuito Cultural Barracas y el grupo Catalinas Sur desde la perspectiva de la comunicación organizacional centrado en la dinámica de esta red que funcionó durante unos años y hoy ya no está activa. Otras tesis están centradas en el análisis pormenorizado y específico de un solo grupo teatral como el caso de la tesis de grado de la Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales “El teatro comunitario en el proceso de transformación de la sociedad: El caso de Res o no res en el barrio de Mataderos” (2011) escrita por Romina Sánchez Salinas, Director: Javier Ozollo y Codirectora Marcela Bidegain que analiza el grupo de Teatro Comunitario Res o no res de Mataderos. Luego la tesis de maestría de Clarisa Fernández "Recuerdos, espejos y memorias en el teatro comunitario argentino contemporáneo. Memoria colectiva, identidades y espacio público en las prácticas del Grupo de Teatro Popular de Sansinena" (2012) Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP, 2012. Directora Lola Proaño Gómez; Co-director: Martín Retamozo y de doctorado "La potencia en la escena. Teatro Comunitario de Rivadavia: historicidad, política, actores y sujetos en juego/s (2010-2014)". Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP, 2015. Directora: Lola Proaño Gómez; Co-director: Martín Retamozo. Además la tesis de grado en Antropología (Facultad de Filosofía y Letras-UBA) “Vecinos y actores en el Teatro Comunitario de Buenos Aires. El caso de Matemurga de Villa Crespo” de Camila Mercado dirigida por Alicia Mercado y Co-directora: Julieta Infantino (2015) y el trabajo de Fanny Roberts (2015) sobre el grupo Boedo Antiguo: “El dispositivo coral en el teatro comunitario argentino: un motor de la recuperación poética, pragmática y social de la comunidad” para la Université Toulouse Jean Jaurès.

De las tesis mencionadas sólo en la primera que indicamos se observa una mirada más totalizadora centrada en la red desde el punto de vista de lo organizacional, aunque el objeto de estudio ya no exista como tal y haya mutado hacia otras formas organizativas como Cultura Viva Comunitaria que veremos en el presente escrito. En el caso de las otras tesis se centran en un solo grupo de Teatro Comunitario que analizan en forma detallada y con una importante densidad teórica y empírica.

Por lo tanto podemos afirmar que con excepción del libro *Teatro y Estética Comunitaria* y algunos artículos dentro del libro *Movimiento teatral comunitario*, esta mirada más reflexiva se ha focalizado en el estudio pormenorizado de determinados grupos y no en el análisis general de este movimiento teatral, aunque las excepciones señaladas puedan marcar un incipiente viraje en esta tendencia al análisis de casos.

En cuanto al Teatro del Oprimido, hemos abordado escritos ligados a la práctica y la reflexión teórica del creador de esta práctica, Augusto Boal, que, a su vez, forman parte del corpus de este trabajo y constituyen la base teórica sobre la cual tanto los grupos practicantes de esta metodología, como los trabajos de investigación se apoyan: *Teatro del Oprimido* (1989), *Teatro del Oprimido II* (1980), *El arco iris del deseo* (2004), *Estética del Oprimido* (2015). También escritos realizados por el Centro de Teatro del Oprimido en Río de Janeiro a través de la revista *Metaxis* que tomamos en la presente tesis, traducidos al español por miembros de los grupos de nuestro país. En estos artículos se reflexiona sobre la práctica y los alcances de la misma, la categoría de oprimido, el rol del curinga. Podemos mencionar: “Camino que se hace al andar”, “Dramaturgia del Teatro Foro”, “Conflicto: la pregunta del Teatro Foro” y “Ascese”, “El arte de curingar” por Bárbara Santos y “Opresión” de Julián Boal. En relación a los Grupos Magdalenas o Teatro de las Oprimidas hay un escrito inaugural relativo a esta práctica realizado por su creadoras Alessandra Vannucci y Bárbara Santos (2010) “Laboratório Magdalena - Teatro de las Oprimidas”.

También podemos señalar, escritos de los grupos practicantes en Argentina “Teatro del Oprimido en Argentina” (2008) e “Intervenir el Aislamiento” (2010) por el Centro de Teatro del Oprimido de Rosario donde narran su experiencia de intervención en un neuropsiquiátrico de esta localidad. Por último de Jordi Forcadas perteneciente al grupo de teatro de Barcelona Pa’Tothom en el libro *Praxis del Teatro del Oprimido en Barcelona* (2012) que cuenta el proceso de trabajo e incluye guiones de obras de Teatro Foro realizadas por el grupo.

En relación con trabajos académicos, al ser escasos los estudios particulares en Argentina que tomen específicamente el Teatro del Oprimido, se mencionan estudios de países de Latinoamérica (Brasil, Chile, Uruguay, Venezuela) y España. Su abordaje podría clasificarse en tres tópicos principales: estudios de casos de intervención a través del Teatro del Oprimido; relación entre el Teatro del Oprimido y otras disciplinas y desarrollo de la propia metodología. En la exposición de casos podríamos mencionar la intervención con esta metodología en contextos de vulnerabilidad social como el caso de “Teatro del oprimido-la práctica del teatro fórum, el caso de: Marías del Brasil” de Tania Baraúna (2010) que cuenta la formación en Brasil del grupo de Teatro del Oprimido Marías conformado por empleadas domésticas que a través del Teatro Foro pudieron expresar las situaciones de explotación, violencia, acoso sexual transitado a lo largo de sus vidas. Otro trabajo “Actuando en nuevos escenarios: diálogos entre teatro, violencia y adolescencia. El proyecto Vida en el arte” de la misma autora (2010) analiza un proyecto llevado a cabo por la Escuela de Enfermería de la Universidad Católica de Salvador con adolescentes en situación de riesgo. Además ambas experiencias son descritas por la autora en el marco de un análisis entre Teatro del Oprimido y la Pedagogía del Oprimido en su tesis doctoral “Dimensiones socioeducativas del Teatro del Oprimido: Paulo Freire y Augusto Boal” (2007) en la Universidad Autónoma de Barcelona dirigida por Xavier Ucar Martínez, escrito del que luego realizó un libro junto a Tomás Motos *De Freire a Boal*, en 2009.

Un trabajo que también sigue esta línea de narración de experiencias particulares es el trabajo final de maestría “El Teatro del Oprimido de Augusto Boal como herramienta de intervención social comunitaria” (2013) por Cecilia Aulestia Páez y dirigida por Dra. Begoña Leyra Fatou de la Universidad Complutense de Madrid donde analiza una experiencia piloto de intervención desde el Teatro del Oprimido con un grupo de mujeres migrantes andinas provenientes de Ecuador, Perú, Bolivia y Colombia que asistían en Madrid al Centro de Día para Mujeres Iberoamericanas *Pachamama*. Otro escrito también en esta línea es una tesis de licenciatura de la Universidad Austral de Chile “Teatro del Oprimido una herramienta de intervención social (2005) por Maritza Molina Montecinos, dirigida por Dr. Iván Carrasco cuenta la experiencia de dos grupos con reconocida trayectoria como Pa´ Tothom en Barcelona y Jana Sanscriti en India en dos obras de Teatro Foro. Además podemos mencionar la tesis de maestría de Marc

Homs, dirigida por Mara Sacristán de la Universidad Internacional de La Rioja (2013) “El teatro del oprimido como herramienta socioeducativa para la integración social en el aula de 1º de Eso” que señala la importancia de aplicar estas técnicas en el ámbito escolar y cuenta una experiencia piloto de intervención con el Teatro del Oprimido en tres cursos de primer año de un secundario en Badalona una zona de bajos recursos en las afueras de la ciudad de Barcelona.

Siguiendo la misma línea una ponencia en Argentina “Un arcoíris de formas democráticas del lenguaje teatral en hospitales psiquiátricos: desde Augusto Boal al Programa de Pre-Alta del Hospital José T. Borda” de Sabrina Califano, Natalia Perrotti, Vanesa Romualdo, Cristian Emiliano Valenzuela Issac (2011), analiza la importancia de pensar el Teatro del Oprimido y en particular las técnicas de Arco Iris del Deseo que Boal llevó a cabo en dos neuropsiquiátricos franceses para plantearlas en el Hospital Psiquiátrico Borda en el marco de las experiencias teatrales que se llevan a cabo en el Programa de Pre-Alta del servicio 59 del Hospital Borda. Otro artículo de Micaela Kohen y Elsa Meinardi (2016) “Las situaciones escolares en escena. Aportes a la formación docente en Educación Sexual Integral” de la Universidad de Buenos Aires, Grupo de Didáctica de la Biología, Facultad de Ciencias Exactas y Naturales propone el trabajo con el Teatro del Oprimido para el abordaje de la Educación Sexual Integral en las escuelas y lo fundamenta a partir de una experiencia realizada en una práctica de profesores de una escuela media de la provincia de Buenos Aires. Por último relativo al análisis de casos particulares podemos mencionar otro trabajo, un cuadernillo llamado “InvestigAcción, Género y Teatro del Oprimido” de Patricia Trujillo López (2011) en España donde analiza la experiencia de intervención con un grupo de mujeres en Illona, Granada.

En relación a la articulación con otras disciplinas podemos mencionar el artículo “Psicodrama, Sociodrama y Teatro del Oprimido de Augusto Boal. Analogías y diferencias” (2013) de Beliza Castillo por la Universidad Central de Venezuela que analiza las similitudes entre el Teatro del Oprimido de Augusto Boal y el Psicodrama y Sociodrama de Jacobo Levy Moreno en relación a sus técnicas y juegos y ejercicios, pero su diferencia relativa a los objetivos: mientras que para el psicodrama tiene un valor terapéutico, el Teatro del Oprimido está ligado a la acción política para la transformación social. Otro estudio que relaciona el Teatro del Oprimido con una disciplina, es el artículo “Teatro del Oprimido: dispositivo crítico para la Psicología Social Comunitaria” (2012) de Isabel Puga Rayo de Chile que lo vincula con la

psicología social y considera importante su aporte para enriquecer la práctica profesional. También lo hace Karina Borda (2016) de la Universidad de la República de Uruguay con el artículo “Un aporte al Trabajo Social desde el Teatro del Oprimido” quien entiende que el trabajo desde la corporalidad y la expresión dramática que proporciona esta práctica enriquece la labor de intervención en la carrera de Trabajo Social. Al igual que lo hace la tesis de licenciatura “El teatro como herramienta en el trabajo social” (2012) de Israel Hernández González dirigida por Carmen Miguel Vicente de la Universidad Complutense de Madrid que liga el Teatro del Oprimido con los modos de intervención desde el trabajo social.

En relación al análisis del Teatro del Oprimido tenemos artículos como los de Tomás Motos de la Universidad de Valencia que analizan la práctica desde sus distintas técnicas: “Augusto Boal: integrador del teatro, del activismo social y político, de la educación y de la terapia” (2009), “Construyendo ciudadanía creativamente: el teatro legislativo de Augusto Boal” (2009), “Teatro imagen: Expresión corporal y dramatización” (2009).

Por lo tanto concluimos que hay abordajes desde el Teatro Comunitario que ven esta práctica de manera celebratoria, mientras que otras perspectivas más recientemente proponen un abordaje más reflexivo a partir del estudio de grupos específicos, a la vez que comienza a visualizarse esta práctica en tanto “movimiento” de manera incipiente. En relación con el Teatro del Oprimido advertimos que se aborda esta práctica principalmente para contar experiencias particulares de intervención o relacionarla con otras disciplinas y plantear el aporte que esta práctica puede realizar en la labor profesional.

Lo que nos propusimos en la presente tesis fue tomar el Teatro Comunitario y el Teatro del Oprimido de manera conjunta en tanto modos de teatro en la comunidad. Sin perder de vista las particularidades de cada expresión teatral y cada grupo, procuramos analizarlos de manera transversal, desde la conformación de estéticas, modos particulares de organización, de construcción identitaria y desde allí plantear su carácter político. Estas cuestiones consideramos que pueden ser un aporte al presente estado del arte.

Capítulo 1. Teatro, política y cuerpos: un abordaje teórico

“La transformación sólo es concebible como el modo por el cual los hombres libres (o, mejor, los hombres entregados a la acción de liberarse a sí mismo) configuran su vida solidariamente, y construyen un medio ambiente en el que la lucha por la existencia pierde sus aspectos repugnantes y agresivos. La Forma de la libertad no es meramente la autodeterminación y la autorrealización, sino más bien la determinación y realización de metas que engrandecen, protegen y unen la vida sobre la tierra. Y esta autonomía encontraría expresión, no sólo en la modalidad de producción y de relaciones de producción, sino también en las relaciones individuales entre los hombres, en su lenguaje y en su silencio, en sus gestos y sus miradas, en su sensibilidad, en su amor y en su odio. Lo bello sería una cualidad esencial de su libertad.”

(Marcuse H. “La nueva sensibilidad”)

Las concepciones que sustentaron la presente investigación reconocen genealogía en una suerte de conjunción entre los Estudios Culturales y las perspectivas de la Escuela de Frankfurt. En este capítulo abordaremos estas concepciones para problematizar la relación entre teatro, política y cuerpo. Advertiremos el carácter político de la expresión artística tanto desde la idea de constituir un ámbito que escapa a la cotidianidad alienada como desde una perspectiva más instrumental ligada a la idea del arte como una suerte de herramienta para la transformación social. Además plantearemos el lugar del cuerpo, el placer y la sensibilidad en la Modernidad desde autores como Michel Foucault (1980, 2008), David Le Breton (1995), Merleau-Ponty, (1994), Herbert Marcuse (2004) para pensar las rupturas en el ámbito artístico y especialmente en lo teatral desde lo sensible a partir de propuestas más corporales ligadas a los estudios de Antonin Artaud, Gerzi Grotowski, Eugenio Barba.

A continuación desarrollaremos estos temas en dos apartados. El primero está referido a las condiciones subjetivas del sujeto moderno, las relaciones de poder, los procesos hegemónicos, la posibilidad de alternativas desde la cultura entendida como proceso y la relación entre arte y compromiso social. El segundo apartado está ligado a los estudios del cuerpo y el placer en la cultura moderna y su relación con la expresión teatral.

1.1-Teatro y política

Para la indagación acerca de la relación entre teatro y transformación social ha sido fundamental, en primer lugar, plantear ciertas construcciones subjetivas en el sujeto moderno, lo que desde la perspectiva de la Escuela de Frankfurt se concibe como una suerte de regresión de la emancipación al mito en los que se advierte el carácter fetichista de la mercancía y una situación de alienación del sujeto (Horkheimer y Adorno, 1971; Marcuse, 1993). Luego se conceptualiza la idea de poder en términos relacionales (Foucault, 1980), el lugar de éste en la sociedad en red (Castells, 2009), para plantear la posibilidad de cambios y remitirnos, entonces, al pensamiento de Antonio Gramsci y los Estudios Culturales. Posteriormente abordamos los debates en torno al arte social como necesidad y su diferenciación del denominado arte autónomo para finalizar planteando los modos de pensar un arte político que se constituye como tal al otorgarle protagonismo al espectador.

1.1.1-Pensamiento crítico, poder y hegemonía

En este apartado plantaremos ciertas reflexiones en torno al sujeto en la Modernidad y la construcción de poder. Las mismas nos permitirán pensar la relación entre teatro y política y en los posteriores capítulos el sentido político de las expresiones teatrales analizadas. Adorno y Horkheimer (1971) en *Dialéctica del Iluminismo* señalan cómo la Modernidad se ha propuesto salir del mito o las explicaciones del mundo ligadas al plano de la creencia, pero ha construido nuevos mitos que fueron reprimiendo la capacidad de pensamiento reflexivo y con ello sentenciando su propia regresión. En el capítulo “Concepto de Iluminismo” afirman que la ciencia quiso “iluminarlo todo” y terminó construyendo verdades que se erigieron como absolutas dejando de lado el pensamiento crítico. Ello se advierte en la Modernidad tanto en el plano del conocimiento como en la construcción de la subjetividad. Se procura configurar un sujeto con una cotidianeidad repetitiva, alienado y desconectado de sus propios deseos, donde la división y especialización del trabajo termina empobreciendo experiencia. Ello adquiere una profunda dimensión política tendiente a legitimar el mundo existente.

Marcuse (1993) en *El hombre unidimensional*, advierte cómo se promueve un sujeto carente de dimensión reflexiva que se cosifica y torna fetiche a los objetos de consumo: “La gente se reconoce en sus mercancías; encuentra su alma en su automóvil, en su aparato de alta fidelidad, su casa, su equipo de cocina. El mecanismo que une el individuo a su sociedad ha cambiado y el control social se ha incrustado en las nuevas necesidades que ha producido” (:39). Desde los grandes núcleos de poder se procura evitar todo pensamiento crítico: “Los que hacen la política y sus proveedores de información de masas promueven sistemáticamente el pensamiento unidimensional. Su universo del discurso está poblado de hipótesis que se auto validan y que repetidas incesante y monopolíticamente, se tornan definiciones hipnóticas o dictados” (:44). Sin dimensión crítica no es posible plantear modelos alternativos, veremos que las prácticas teatrales que analizamos problematizan estas cuestiones y plantean la necesidad de desarrollar la imaginación para salir de lo que Marcuse señala como la “unidimensión”. En los siguientes capítulos analizaremos cómo el modelo consumista y el individualismo son temas abordados en las piezas teatrales y cómo se propone desde el plano afectivo y la labor creativa el restablecimiento del carácter humano de los sujetos. También advertiremos cómo desde la propia concepción teatral tanto del Teatro Comunitario como del Teatro del Oprimido se cuestiona la división del trabajo, al sostener que el teatro no es un ámbito únicamente de actores, sino que la comunidad

puede actuar. Así Augusto Boal, el creador de la práctica del Teatro del Oprimido, sostiene en forma irónica que todos pueden actuar, inclusive los actores.

Ahora bien, al pensar en grandes núcleos de poder (económico, político, mediático, etc...), éstos se conciben desde la perspectiva de Michel Foucault (1980) como ámbitos relacionales. Más que pensar en “El poder”, entendido como un conjunto de instituciones y aparatos que oprimen al conjunto social, Foucault propone comprender el poder desde una perspectiva más compleja que contiene “la multiplicidad de las relaciones de fuerza inmanentes” así como también “el juego que por medio de luchas y enfrentamientos incesantes las transforma, las refuerza, las invierte”. Y en este marco se debe tener en cuenta los apoyos, los corrimientos, las contradicciones, las estrategias, la cristalización a través de instituciones estatales y la constitución de hegemonías sociales. (:112,113).

Estas relaciones de poder no se establecen de una vez para siempre sino en el juego de relaciones móviles, no igualitarias que atraviesan nuestras prácticas cotidianas y que a la vez que utilizan tácticas y estrategias para conservar su dominio, ya que donde hay poder, puede haber resistencias. Desde este lugar relacional, es que como veremos en el Capítulo 4, se plantean las opresiones en la práctica de Teatro del Oprimido donde lo que se trata es de desarticular esta asimetría entendiendo que el poder se efectiviza a partir de una relación dominio-obediencia, opresor-oprimido y cuando ello se cambia, se transforma la situación de opresión.

Manuel Castells en *Comunicación y poder* sigue en esta línea, define al poder como “la capacidad relacional que permite a un actor social influir en forma asimétrica en las decisiones de otros actores sociales de modo que se favorezcan su voluntad, los intereses y los valores del actor que tiene el poder.” Y se pregunta por las relaciones de poder en sociedad contemporánea donde la globalización y la idea de conexión en red parecerían fortalecer aún más el entramado de poder y tornar aún más asimétricas estas relaciones.

El autor señala que las redes son “complejas estructuras de comunicación establecidas en torno a un conjunto de objetivos que las garantizan”, en este sentido podemos pensar en organizaciones que se crean en base a la interconexión de sus actores que escapan a una lógica vertical, sino que son flexibles, no tienen un centro definido, pueden expandirse o reducir su tamaño y por lo tanto tienen una mayor capacidad de supervivencia. Ello posibilita la conexión de diversos núcleos de poder (redes informáticas, financieras, empresariales), pero también da la posibilidad de construir

movimientos alternativos con un alcance mayor que se fortalezcan y puedan sostenerse en el tiempo. De hecho, el trabajo en red ha sido un factor clave para la conformación del Teatro Comunitario como movimiento teatral y el desarrollo de la práctica del Teatro del Oprimido en tanto, como detallaremos en los siguientes capítulos, les ha dado la posibilidad de retroalimentarse, a la vez que fortalecerse dentro del campo cultural. De allí que estas expresiones teatrales pongan especial hincapié en la tarea de multiplicación, la creación de nuevos grupos y la organización de estos colectivos en red. Es lo que los grupos de Teatro Comunitario se jactan en señalar como “la desmesura del Teatro Comunitario”, que define a un movimiento teatral que sale de los esquemas establecidos y crece en forma continuada.

Si pensamos modos de resistencia dentro del campo cultural es necesario abordar el pensamiento de Antonio Gramsci y de los Estudios Culturales. Gramsci (1975) fue uno de los primeros en teorizar acerca del carácter político de los procesos culturales y su potencial para construir alternativas al orden establecido. En nuestra sociedad las relaciones de poder, sostiene el autor, no se establecen únicamente a través de la dominación de unos sobre otros, sino que para que una determinada práctica instituida se consolide como tal necesita de consenso, necesita ejercer hegemonía. Lo hegemónico en un momento dado no se consigue a través de la coacción solamente, sino de mecanismos de persuasión.

Desde la mirada gramsciana la idea de superestructura concebida por el pensamiento marxista está constituida por la sociedad política (correspondiente a las instituciones de gobierno) y también la sociedad civil formada por organizaciones como la escuela, la iglesia, sindicatos, organizaciones de base, medios de comunicación. Cada ámbito de la sociedad civil no es reproductor de la sociedad política, sino que son lugares donde se juegan contradicciones y luchas, y por lo tanto pueden convertirse en un espacio contrahegemónico. De allí el protagonismo que el autor le otorga a la educación y la cultura, como ámbitos desde donde construir hegemonías alternativas.

Siguiendo a Gramsci, Raymond Williams (2003) entiende a la cultura como el proceso total a través del cual significados y definiciones son socialmente construidos e históricamente transformados. En *Marxismo y Literatura* (2009) retoma el concepto de hegemonía gramsciano y sostiene al respecto:

Ésta no se da en un modo pasivo como una forma de dominación. (La hegemonía) debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada. Asimismo es continuamente resistida, limitada, alterada y desafiada por presiones que de ningún modo le son propias. Por lo tanto debemos agregar al concepto de hegemonía, los conceptos de

contrahegemonía y de hegemonía alternativa, que son elementos reales y persistentes en la práctica (:149).

Tal como sostiene el pensador italiano no es posible hablar de hegemonía en términos de una estructura fija y dada, sino de prácticas que necesitan ser aceptadas y por lo tanto pueden ser resistidas. Se trata de un proceso que no está acabado: “La realidad de toda hegemonía, en su difundido sentido político y cultural, es que, mientras que por definición siempre es dominante, jamás lo es de un modo total o exclusivo”. (:149)

Por ello tampoco podríamos pensar en una sola cultura definida e inamovible, sino que se trata de procesos culturales donde coexisten la cultura dominante (cultura hegemónica en un momento dado), la residual (aquella antigua, pero aún vigente) y la emergente (aquella que aparece como alternativa). A su vez Williams plantea su cuestionamiento al reproductivismo en una cita contundente: “Ningún modo de producción y por lo tanto ningún orden social dominante y por lo tanto ninguna cultura dominante verdaderamente incluye o agota toda la práctica humana, toda la energía humana y toda la intención humana”, (:166). De allí la posibilidad de formación de prácticas emergentes como nuevos significados y valores, nuevas configuraciones sociales.

De un modo u otro el teatro tiene la potencialidad de subvertir los modelos hegemónicos propios de nuestra sociedad. No significa que siempre lo haga, ni que ello implique grandes transformaciones, se trata de pequeños cambios, pero que pueden incidir de manera positiva en la cotidianeidad de sus participantes. Por lo tanto, en este punto nos resulta necesario preguntarnos desde dónde pensamos al teatro y cómo concebimos lo político en la expresión teatral.

Desde este lugar de cuerpos presentes, siguiendo a Lola Proaño Gómez (2007), lo político sería aquello que produce una ruptura de sentido, que desnaturaliza aquello establecido para proponer estrategias de cambio. Se diferencia de la política porque no se trata de instituciones de gobierno, sino que, aparecería como la posibilidad de irrupción de un nuevo orden de significados:

Un momento de apertura e indecibilidad, una emergencia que surge en la intersección de acciones y lógicas, un momento de interrupción y una ruptura de sentido que no queda confinado en las prácticas aceptadas y que implica poner en cuestión los mismos principios estructurales del orden establecido. (Proaño Gómez, 2007:9)

Por lo tanto, desde un lugar gramsciano, pensamos en lo político del teatro como aquello que se construye desde la sociedad civil y va desnaturalizando, debatiendo,

poniendo en cuestión ciertas concepciones instituidas en la sociedad. En el caso del Teatro Comunitario veremos cómo desde la propia práctica se propone salir del paradigma individual, del consumo en solitario para expresarse en forma colectiva y cómo en esa construcción lo territorial cobra una especial importancia. En el Teatro del Oprimido analizaremos cómo la idea de transformación se plantea como un eje central de una expresión teatral cuyo objetivo es problematizar las relaciones de poder y superar las situaciones de opresión a través de la dramatización.

1.1.2-La excepcionalidad del arte

Desde distintas perspectivas, el arte se concibe como un lugar diferente, un ámbito que sale de la cotidianeidad alienada, un espacio de búsqueda que proporciona una experiencia original donde se pone en juego la creatividad. Un modo de expresión y un ritual particular que va a dar lugar a la noción de aura de Benjamin como “el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra” (Benjamin, 1980:20). Ese carácter de la obra de arte participa de un ritual único donde están presentes las huellas del autor. Su valor ligado a lo cultural se debe a su carácter excepcional, un instante irrepetible en un aquí y ahora determinados, como refiere Benjamin (1980):

Definiremos al aura como la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar). Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama...La unicidad de la obra de arte se identifica con su ensamblamiento en el contexto de la tradición. Esa tradición es desde luego algo muy vivo, algo extraordinariamente cambiante. (:24,25).

Lo que en la Modernidad se ha llamado obra de arte supo llevar consigo la memoria no sólo de su creador, sino de una determinada tradición ligada al sentido mágico o religioso. Es en la Modernidad cuando el arte adquiere su carácter autónomo, aunque seguirá dentro de otros rituales, en los museos, en los teatros, en las salas de concierto. Esas experiencias rituales ponen a la expresión artística en un lugar de excepcionalidad, de originalidad que se distingue de una vida cotidiana que tiende a la repetición y cierta búsqueda de previsibilidad. Esta función aurática se pierde con la reproductibilidad técnica, Benjamin señala cómo con la fotografía y el cine, la obra pierde su carácter auténtico, aunque gana en capacidad exhibitiva.

Para Herbert Marcuse (2004) el arte es una experiencia diferente, sin embargo cuando éste no conlleva cierta mirada transformadora, puede plantearse como un consuelo, bajo

un carácter funcional se tomaría como un descanso necesario para el regreso a una rutina alienada, de ahí que señale que “el arte tranquiliza el anhelo de los rebeldes” (:135). Marcuse, entonces, ve la necesidad de pensar un anti-arte que provenga de las expresiones populares y contrarreste con el arte burgués al plantear ya no un momento catártico, sino una suerte de “desautomatización de la percepción” y desde allí la creación de “una nueva sensibilidad”.

El arte también cobra su carácter excepcional en Adorno y Horkheimer (1971) quienes relacionan la experiencia artística con el ritual mágico y desde su unicidad, el arte despliega su carácter metonímico, donde el detalle remite a una totalidad alejada de la realidad cotidiana:

La obra de arte posee en común con la magia el hecho de instituir un ciclo propio y cerrado en sí, que se sustrae al contexto de la realidad profana, en el que rigen leyes particulares. Así como el primer acto del mago en la ceremonia era el definir y aislar, respecto a todo el mundo circundante, el lugar en que debían obrar las fuerzas sagradas; de la misma forma en toda obra de arte su ámbito se destaca netamente de la realidad...Y en el sentido de la obra de arte, en la apariencia estética, surge aquello a lo que daba lugar, en el encantamiento del primitivo, el acontecimiento nuevo y tremendo: la aparición del todo en el detalle. En la obra de arte se cumple una vez más el desdoblamiento por el cual la cosa aparecía como algo espiritual, como manifestación del mana. Ello constituye su “aura”. (Horkheimer y Adorno, 1971:33)

En el arte se realiza un ritual único que en una relación dialéctica a partir de sus detalles remite a una historia, una memoria escondida en el objeto como también señala Benjamin. La obra de arte es un aquí y ahora que se hace presente a través de un ritual, que nos remonta a un proceso en el pasado y que desde su lugar de excepcionalidad puede, muchas veces, tener la sensibilidad particular como para poder avizorar lineamientos del futuro.

Es desde esta perspectiva de arte como ritual que analizaremos las experiencias de teatro en la comunidad. A diferencia de otras prácticas comunicacionales como el cine o la televisión, en el teatro se realiza lo que Jorge Dubatti (2003) define como el “convivio”: una práctica de socialización de cuerpos presentes, una reunión en vivo. Esta situación remite a la idea de celebración colectiva presente en las primeras culturas orales: “Ello le otorga al teatro, que preserva la territorialidad, un valor de resistencia y afirmación de modalidades ancestrales” (:15). Señala Dubatti que el teatro es praxis, acción humana, por eso habla de acontecimiento para referirse a la práctica teatral y señala tres momentos imprescindibles para que la actividad teatral se lleve a cabo: el acontecimiento convivial, el acontecimiento poético y el acontecimiento expectatorial.

El acontecimiento convivial supone el encuentro de los cuerpos en un aquí y ahora determinado: “El convivio es una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria y significa una actitud negativa ante la desterritorialización sociocomunicacional propiciada por las intermediaciones técnicas... sin convivio, no hay teatro” (:17).

En el teatro opera ese lugar aurático en términos de Benjamin, que exige proximidad y un enclave territorial determinado, es único y tiene un carácter efímero. Ese momento no se puede reproducir, al televisar una obra de teatro y reproducirla, deja de ser teatro, pierde su función convivial, se trata, sostiene Dubatti, de una “experiencia vital intransferible (no comunicable a quien no asiste al convivio), territorial, efímera y necesariamente minoritaria” (:19).

Al acontecimiento convivial, el teatro le suma el acontecimiento poético que consistiría en la obra teatral propiamente dicha donde se construye un universo ficcional, paralelo al mundo con una narrativa, la construcción de personajes...y por último el acontecimiento expectatorial que tiene que ver con la constitución del espacio del espectador. Por sus características, más allá del estilo teatral, señala Dubatti (2003) que el teatro cobra un lugar de resistencia contra las formas de desterritorialización y la desaturación que proponen los nuevos dispositivos técnicos y la homogenización cultural propia de la cultura de masas para plantear un ritual único, efímero, para pocos, en un aquí y ahora determinado. Siguiendo esta idea, Ricardo Talento, director del Circuito Cultural Barracas, señala al reivindicar la práctica del Teatro Comunitario que el teatro es “la última ceremonia celebrativa que le queda al ser humano”⁴ y desde allí plantea su lugar político.

1.1.3-Arte y compromiso político

Más allá del carácter excepcional de la expresión artística, la relación con lo político se ha visto interpelada desde la discursividad, los espacios, la experiencia y ha contenido intrínsecamente la dicotomía entre el “arte por el arte” y el arte social, ¿Debe ser el arte un medio para lograr un fin o debe ser independiente de las expresiones políticas y generar su propio espacio estético? Este debate se advirtió en el campo cultural europeo del siglo XIX (Bourdieu, 2002), atravesó las vanguardias de principio del siglo XX (Williams, 1997). En nuestro país esta tensión se pudo advertir en las diferencias entre

⁴ Testimonio en entrevista realizada.

el grupo de Boedo y Florida, la diversidad de expresiones dentro del Instituto Di Tella (Longoni, 2004), las diferencias entre realistas y absurdistas en la escena del teatro independiente porteño (Pellettieri, 2003) por citar algunos ejemplos que desarrollaremos en el Capítulo 2. En este marco la pregunta de si esa experiencia debe ser una “herramienta para...” y por lo tanto adquirir cierto valor instrumental o debe buscar su propio espacio estético, ha sido un debate que recorrió gran parte del siglo XIX, el siglo XX y que como veremos luego también atraviesa las discusiones en las prácticas del Teatro Comunitario y Teatro del Oprimido.

Según sostiene Bourdieu (2002) en *Las reglas del arte*, hacia mediados del siglo XIX en Europa se consolida el campo artístico, un lugar donde operan un juego de posiciones: el llamado arte burgués, el arte social en el polo opuesto y el arte por el arte. Tanto el arte social como el arte por el arte critican el carácter tradicional del arte burgués y se disputan un espacio en el campo artístico más allá de los salones oficiales. En el caso del arte social, desarrollado a partir de las revueltas de 1848, se concibe con una misión clara a cumplir: concientizar a las masas de las desigualdades para luchar por la transformación social, por lo tanto su preocupación está centrada en la transmisión al proletariado de los mensajes revolucionarios de una manera sencilla y clara para su comprensión.

Alejado de toda funcionalidad, se encuentra el arte por el arte, un conjunto de expresiones estéticas identificadas como Modernismo, representadas por la figura del artista de avanzada que dedica su vida al arte, incluso hace de éste una forma de vida, de estar en el mundo. Se trata de la figura del bohemio que pretende estar más allá de la política y de la vida cotidiana, aquel que proclama la independencia de la realidad social a partir de una entrega a la experiencia artística desde la individualidad y sin condicionamientos. Tal como lo muestra la figura del flâneur en Baudelaire, este poeta que vaga a la deriva por los bulevares parisinos, que posee spleen (mezcla de tedio y aburrimiento por la rutina moderna), que rechaza la idea de hacer de la obra una expresión sencilla para la comprensión de todos, sino más bien propone códigos de lectura propios, a la vez que critica fuertemente la tradición burguesa.

Por lo tanto a partir de estos momentos queda planteada la tensión entre arte y política que recorrerá todo el siglo siguiente, ¿Es el arte un medio para un fin? ¿Es ésta una experiencia sublime que escapa a todo mandato social?

En cuanto a la relación arte y política en las vanguardias estéticas de los años 20 como

el surrealismo, el dadaísmo y el futurismo, su deliberado propósito de ruptura y la época histórica en la que se desarrollan (revolución soviética, período de entre guerras, fascismo), hace que sus integrantes oscilen entre la exaltación de un arte sin condicionamientos sociales a la adhesión a diferentes movimientos políticos desde el anarquismo, el comunismo y al extremo del fascismo por parte de muchos exponentes del futurismo. Pero si algo tienen en común, según sostiene R. Williams (1997) en el capítulo “La política de vanguardia”, perteneciente al libro *La política del modernismo*, es que “todos eran pioneros en nuevos métodos y propósitos en la escritura, el arte y el pensamiento. Es por esta misma razón fueron muy a menudo rechazados por las principales fuerzas políticas” (Williams, 1997:83) y por lo tanto buscan un lugar en los nuevos movimientos. En su dinamismo, creatividad e imperiosa necesidad de romper con un pasado tradicional, las vanguardias intentan provocar para destronar la obra propia del arte burgués, incluso la vida misma de la familia burguesa. De allí que aspiran a un arte que intervenga en la vida cotidiana, tal como señala Peter Bürger (1997) en *Teoría de la vanguardia*, se trata de organizar a partir de la potencia creadora del arte “una nueva praxis vital”. El surrealismo y su realidad onírica a partir del fluir del inconsciente, el dadaísmo y la destrucción total de lo instituido, el futurismo y la prefiguración del mundo maquínico, todos estos movimientos “niegan las características esenciales del arte autónomo: la separación del arte respecto a la praxis vital, la producción individual y la consiguiente recepción individual”, (Bürger, 1997:109).

La relación de las vanguardias con la política es ambigua y compleja, en algunos casos prevalece más el genio individual del artista que el movimiento, en otros se va naturalizando su ruptura y como tal tiende a disolverse en el tiempo. No obstante es posible constatar sus huellas en gran parte de los movimientos artísticos de la última parte del siglo XX. Tal como señala Williams (1997):

El nuevo arte podía encontrar su lugar en un orden social nuevo o en un viejo orden culturalmente transformado, pero por otra parte persistente y recuperado. Lo que era absolutamente seguro, desde las primeras agitaciones del Modernismo hasta las formas extremas de la vanguardia, es que nada podía mantenerse del todo como era: que las presiones internas y las contradicciones intolerables forzarían algún tipo de cambios radicales. Más allá de las direcciones y afiliaciones particulares en esto sigue radicando la importancia histórica de este racimo de movimientos y notables artistas individuales. (:87)

Por su parte en la Europa convulsionada de los años 30, Walter Benjamin, encandilado por el cine ruso y con gran influencia de su amigo Bertolt Brecht en “La obra de arte en

la era de su reproductibilidad técnica” sostiene que la fotografía y el cine a pesar de acabar con el aura de la obra de arte, proporcionan una capacidad exhibitiva que dota a estas nuevas formas artísticas de un fuerte contenido político: la posibilidad de difundir ideas revolucionarias como nunca se había podido concebir anteriormente.

Fuerte crítico del arte por el arte, para Benjamin la expresión artística debe cumplir una función. De allí que si bien apoya a las vanguardias por su ruptura con el arte contemplativo burgués pronto reivindica sólo al surrealismo, pero deja de lado otras corrientes como el dadaísmo o el futurismo que terminan en un fracaso porque culminan siendo “un placer estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte” (Benjamin, 1982: 57). En su preocupación por la estetización de la vida, las vanguardias dejan un vacío en el ámbito político y abren el juego para que la industria y los regímenes autoritarios utilicen las capacidades de la reproductibilidad técnica.

En “Pequeña historia de la fotografía” señala que hay que pensar en lugar de “fotografía como arte”, “el arte como fotografía” (Benjamin, 1982:78), antes de debatir acerca del valor artístico de la fotografía, tomar este nuevo modo de expresión como un medio para la difusión del arte en íntima relación con la política. Así sostiene que estos nuevos modos de reproductibilidad técnica exploran contenidos antes ignorados, incluso están cambiando nuestra percepción del mundo.

En *Tentativas sobre Brecht*, Benjamin (1975) escribe acerca de la necesidad de hacer un teatro político alejado de los refinamientos y sofisticaciones. Una expresión teatral que busque la confrontación y allí se encuentra el teatro de Bertolt Brecht, un teatro épico que “no tiene que desarrollar acciones tanto como exponer situaciones. Esas situaciones las obtiene interrumpiendo las acciones” (:130). Así en este teatro político, al igual que el montaje cinematográfico, se realizan cortes donde se introduce una canción u otro elemento que enfría la escena. Esta interrupción permite el distanciamiento y la posibilidad de tomar una postura al respecto. El teatro brechtiano: “pretende menos colmar al público con sentimientos...y más enajenarlo de las situaciones en las que vive por medio de un pensamiento insistente” (:132). Brecht desea que el teatro no sea un lugar de catarsis, sino el despertar de una actitud crítica racional. Y para ello se vale del gesto corporal, de la figura grandilocuente, del uso del humor, de la construcción de personajes a partir de tipos sociales tales como el industrial, el obrero, el soldado y de la interrupción de la escena dramática a partir de canciones. Características que, aunque

con su estética particular que desarrollaremos en profundidad en los Capítulos 3 y 4, se advierten en las obras del Teatro Comunitario y Teatro del Oprimido.

Según analiza Benjamin, el teatro de Bertolt Brecht está dirigido a las clases populares, pero no como lo hace el teatro comercial, para el teatrista alemán:

Su público ya no significa para su escena una masa de personas en las que se ensaya el hipnotismo, sino una reunión de interesados cuyas exigencias ha de satisfacer...El director no da ya a sus actores indicaciones para conseguir un efecto, sino tesis para que tomen una posición. Y el actor ya no es para el director un mimo que debe encarnar el papel, sino un funcionario que tiene que inventarlo. (Benjamin, 1975:18)

Por lo tanto se trata de un teatro que procura la concientización del proletariado para la transformación y para ello no busca la mimesis emocional, sino el distanciamiento reflexivo:

Cuanto con más frecuencia interrumpamos al que actúa, tanto mejor recibiremos su gesto. Por eso la interrupción de la acción ocupa el primer plano en el teatro épico. En ella consiste la función formal de las canciones brechtianas con sus estribillos rudos, que parten el corazón. (Benjamin, 1975:19).

Señala Benjamin que el teatro épico “pone en cuestión el carácter recreativo del teatro; conmociona su vigencia social al quitarle su función en el orden capitalista” (:25). Y al correr esa funcionalidad ligada al mantenimiento del orden social, le proporciona una potencialidad diferente, donde el actor más que divertir en forma banal como una suerte de descanso necesario para volver a la rutina alienada, lo que hace es mostrar situaciones que permitan la reflexión crítica del espectador. Para ello debe poner sus esfuerzos en la tarea de comunicar, hacer de la expresión teatral un modo de pedagogía:

La ejecución más importante del actor es hacer que los gestos puedan ser citados; debe poder espaciar sus gesticulaciones igual que el linotipista las palabras. La pieza épica es un edificio que ha de considerarse racionalmente y en cual han de reconocerse ciertas cosas; su representación, por tanto, tendrá que convenir a dicha consideración (:27).

Este teatro como el de otros autores alemanes y rusos del teatro y el cine de los años 20, Meyerhold, Eisenstein, Piscator se propone hacer tomar conciencia, aleccionar a su público y encuentran en el arte toda la potencialidad de un cambio transformador que instruiría al proletario y levantaría de los asientos a la clase media atomizada.

1.1.4-Distribución de capacidades: el rol del espectador

¿Es posible concientizar a otros a través del teatro? ¿Qué idea de espectador está presente en este teatro ligado a lo pedagógico? Para responder estas cuestiones, retomaremos la perspectiva gramsciana de la construcción de hegemonías alternativas a

través de organizaciones de la sociedad civil tales como la escuela, de la mano de uno de sus teóricos principales: Paulo Freire. Tanto el Teatro del Oprimido como el Teatro Comunitario tienen una concepción de espectador como la que Freire tenía del alumno en educación. De hecho, como veremos luego, Augusto Boal había compartido muchas experiencias en los centros de pedagogía popular creados por este educador en Brasil y su Teatro del Oprimido se basa en la obra más conocida de Paulo Freire *Pedagogía del Oprimido* (Freire, 1971).

El educador brasileño pensaba en el lugar político de la educación. En la educación tradicional que denomina “bancaria”, existe un lugar del saber (el maestro) y otro el de la ignorancia (los alumnos) al que hay que depositar el saber, llenar de contenido, iluminar. En la educación bancaria se propone una clara dicotomía: el educador es el que educa, el que sabe, es quien habla, quien disciplina, quien actúa, mientras los educandos no saben, son los que escuchan dócilmente, quienes acatan las órdenes, son seres pasivos, meros recipientes vacíos a llenar de conocimientos, cuerpos dóciles. Se produce, entonces, una “alienación de la ignorancia”, ya que se inhibe toda posibilidad de protagonismo, de búsqueda propia, de interpretación, de creatividad por parte de los estudiantes. Incluso estos saberes sacralizados también alienan al educador que se transforma en un repetidor de discursos consagrados. Siguiendo los parámetros del individualismo moderno, este modo de educación plantea una comunicación unidireccional (del maestro al alumno) lo que inhibe toda posibilidad de relación de aprendizaje colectiva.

Lo que propone Freire (1971) es una pedagogía crítica que construya saber a partir del diálogo entre educadores y educandos, desde el conocimiento y las vivencias de los propios alumnos, para así formar ciudadanos comprometidos con su tiempo: “El educador ya no es sólo el que educa sino aquel que, en tanto educa es educado a través del diálogo con el educando, quien al ser educado también educa.” (:90). Desde esta perspectiva los estudiantes “En vez de ser dóciles receptores de los depósitos se transforman ahora en investigadores críticos en diálogo con el educador quien a su vez es también un investigador crítico (:91).

La educación tiene un profundo sentido político, si su lógica bancaria tenía que ver con formar ciudadanos obedientes; la educación dialógica plantea el cuestionamiento de la desigualdad existente y la necesidad de desarrollar el pensamiento crítico para transformar la sociedad. Desde esta perspectiva la educación, señala el pedagogo, se convierte en un acto creador, un acto de liberación.

Rancière (2011) traslada esta concepción al ámbito artístico y señala en *El espectador emancipado*, haciendo referencia al teatro de mensaje, que este lugar pedagógico implicaba la existencia simbólica de un lugar del saber, el de aquellos iluminados, y otro el de la recepción como un ámbito pasivo. El espectador, entonces aparecería como aquel sujeto falto de conocimientos al que habría que proporcionarle los saberes revolucionarios. Lo que lleva implícito que unos poseen una capacidad y otros no la tienen. Así señala:

Se supone que el arte nos mueve a la indignación al mostrarnos cosas indignantes, que nos moviliza por el hecho de moverse fuera del atelier o del museo y que nos transforma en opositores al sistema dominante al negarse a sí misma como elemento de ese sistema. Se plantea siempre evidente el pasaje de la causa al efecto, de la intención al resultado, salvo que se suponga al artista incompetente o al destinatario incorregible. (Rancière, 2011:54).

El modelo así planteado fracasa, a pesar de las buenas intenciones, porque el lugar del espectador no es un ámbito dado, no se puede garantizar su respuesta. En lo que Rancière llama el “modelo pedagógico de la eficacia del arte”, de manera conductista se desea prever un efecto como si el espectador fuera un lugar pasivo susceptible de llenar de contenidos, al que se concientiza y se espera que acciones al respecto, “el problema reside en la formula misma, en el presupuesto de un continuum sensible entre la producción de una situación que involucra a los pensamientos, sentimientos y las acciones de los espectadores” (:56). Sin embargo un arte político debe pensar que su efecto no está garantizado, que siempre hay un lugar para el vacío, para lo no predecible, para la actividad del espectador, señala Rancière: “El espectador también actúa, como el alumno o el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta... compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante”. (Rancière, 2011:19-20).

Lejos de su pasividad y asimilación a un mensaje determinado, señala que “todo espectador es de por sí actor de su historia, todo actor, todo hombre de acción, espectador de la misma historia.” (Rancière, 2011:23). Por lo tanto en la creación de obras de arte políticas es necesario desarrollar un lugar de disenso a partir de la creación de experiencias sensibles que no estén acabadas, que le deje un lugar al espectador para su reconstrucción: “es lo que significa la palabra emancipación: el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo” (:25).

Por lo tanto no se trata de proporcionar un mensaje dado, sino involucrar al espectador a

partir de lugares vacíos, figuras metonímicas, mostrar el todo en el detalle de un relato, de una mirada. Descolocar al espectador al mostrar la opresión no desde sus estereotipos, sino creando “pasiones inapropiadas para una situación”, lo que implica, por ejemplo, no sólo representar la explotación del obrero al mostrar sus brazos fuertes, su tarea pesada, sino también hacer partícipe al espectador de su mirada soñadora: “Pues para los dominados lo cuestión no ha sido nunca tomar conciencia de los mecanismos de la dominación, sino hacerse un cuerpo consagrado a otra cosa que no sea la dominación.”

En esta dirección, Augusto Boal va a señalar que Brecht le dio a la expresión teatral el carácter de popular, pero los actores seguían teniendo el poder de hablar en nombre del pueblo; mientras que el Teatro del Oprimido involucró al propio pueblo en la escena. Como veremos en los Capítulos 3 y 4, desde la figura de actor-vecino en el Teatro Comunitario o espect-actor en el Teatro del Oprimido, la reconstrucción de la obra por parte del espectador se realiza en estas expresiones en forma encarnada: se hace cuerpo. Veremos en el siguiente apartado el lugar del cuerpo en la Modernidad y lo corpóreo en la expresión teatral.

1.2-Cuerpo y sensibilidad teatral

Las significaciones acerca del cuerpo conllevan visiones de mundo particulares y toda una serie de imaginarios y prácticas (Le Breton, 1995). En este marco los discursos dominantes de la Modernidad han tendido a separar al ámbito inteligible del sensible, dejando postergado a este último (Marcuse, 2004). Desde un “alma, prisión del cuerpo” (Foucault 2008:39) prevalecieron visiones ligadas a un cuerpo dócil, un cuerpo útil, un cuerpo individualizado, un cuerpo productivo (Foucault 2008, 1980). Pasados los años del nacimiento de los dispositivos disciplinarios sobre el cuerpo la herencia dualista sigue pesando en una “humanidad sentada”, que tiende a postergar el ámbito sensible, que hace del cuerpo un territorio de la imagen y del sujeto un individuo que contempla más que protagoniza (Le Breton, 1995; Sennett, 1997; Debord, 2008).

Abordaremos la relación entre cuerpo y Modernidad y los modos de subvertir este ámbito desplazado, a partir de la experiencia artística. Estos planteamientos nos servirán para analizar las expresiones de teatro en la comunidad que veremos en capítulos siguientes y sopesar su carácter transformador desde el protagonismo de lo

corporal tanto en los estilos dramáticos utilizados en los espectáculos, como en los procesos de búsqueda sensible en las etapas de creación de las obras.

En este apartado veremos cómo las vanguardias y la Escuela de Frankfurt, en especial en la obra de Herbert Marcuse han buscado en el arte el lugar desde donde quebrar el dualismo moderno y “desautomatizar” la conciencia alienada (Marcuse, 1968). En esta reivindicación de lo sensible pondremos un especial hincapié en las expresiones teatrales que concibieron lo corporal como un espacio de ruptura del teatro clásico y desarrollaron la idea de laboratorio como modos de exploración y búsqueda de la capacidad sensible tanto del actor como del espectador. Por tanto haremos un recorrido por distintas experiencias que encontraron ya no sólo en la racionalidad y en la palabra, sino en el cuerpo y las emociones un territorio sumamente rico para la expresión escénica y la conexión con el público. Veremos el teatro de la crueldad de Antonin Artaud, la idea de laboratorio teatral en Grotowski y su influencia en el teatro de Peter Brook y la antropología teatral creada por Eugenio Barba. Por último advertiremos algunas propuestas ligadas a romper el espacio escénico para salir al encuentro del destinatario. En los Capítulos 3 y 4 advertiremos cómo estas experiencias teatrales son de gran influencia para pensar los modos de teatro en la comunidad analizados.

1.2.1-Mundo inteligible, mundo sensible

La tradición occidental ha privilegiado un conocimiento antropocéntrico del mundo donde el hombre se piensa en el centro y observa al mundo desde la distancia. El individuo moderno ha tendido a separarse de su entorno (en la relación con la naturaleza), de los otros (rompe el sentido de comunidad) y de sí mismo (separación razón-cuerpo). Bajo el privilegio de la razón el lugar del cuerpo y la sensibilidad ocupa un espacio menor. La famosa frase de Descartes “pienso, luego existo” ha consagrado una visión de mundo donde la sensibilidad, las emociones, las percepciones perturbarían a la razón.

A partir de un protagonismo de la percepción sensible, Merleau Ponty (1994) plantea la idea de los sentidos como pensamiento del mundo, “siento luego soy” es la propuesta que intenta romper las dicotomías planteadas en el dualismo moderno. Propone, entonces, una perspectiva de conocimiento que rechaza la distancia sujeto-objeto para pensar al sujeto como ser-en-el-mundo. Y en esta idea de ser “encarnado”, el cuerpo ocupa un lugar central, ya que si somos en el mundo, lo somos a partir de nuestro cuerpo que nos lo proporciona desde la percepción. Ahora bien, este cuerpo no se funda

en las certezas, nunca lo conocemos del todo. Porque éste es contingente, nuestro conocimiento se basa en la ambigüedad: para conocer nuestro cuerpo y el mundo tenemos que vivirlo. Por eso habla de la experiencia del cuerpo y de un individuo que más que la suma de mente y cuerpo, es “conciencia encarnada”: “El mundo no es lo que yo pienso sino lo que yo vivo, estoy abierto al mundo, comunico indudablemente con él, pero no lo poseo; es inagotable”. (Merleau-Ponty, 1994:16)

Las sensaciones se presentan como un conocimiento del entorno que se hace tal cuando se convierte en percepciones y allí para Le Breton (2009) interviene el mundo de significados, la cultura. Un conocimiento donde sensibilidad y razón se conjugan, pero no proporcionan un fiel reflejo de la realidad sino “un mundo de significados”. Aquello que percibimos no es la realidad, sino “una manera de sentirla”: “Si el cuerpo y los sentidos son los mediadores de nuestra relación con el mundo, sólo lo son a través de lo simbólico que lo atraviesa.” (Le Breton, 2009:21,22)

De este modo “ver, escuchar, gustar, tocar u oír el mundo significa permanentemente pensarlo a través del prisma de un órgano sensorial y volverlo comunicativo”. (:25).

A pesar de este potencial sensible, occidente ha procurado realizar un borramiento del cuerpo. Éste aparece como un atributo a moldear que se dirime dentro de la racionalidad moderna. Se trata de un cuerpo que funciona como “el signo del individuo, el lugar de su diferencia, de su distinción” (Le Breton, 1995:9), como símbolo de un Yo individual; pero a su vez también es un cuerpo del que se solicita utilidad, un cuerpo al que se le exige “ser productivo”.

Bajo la preeminencia de lo racional por sobre lo corporal, al cuerpo se le ha otorgado un valor instrumental. Michel Foucault en *Vigilar y Castigar* describe cómo en el paso de la sociedad medieval a la Modernidad, los cuerpos debieron someterse a dispositivos disciplinarios para convertirse en cuerpos productivos: “El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone.” (Foucault, 2008:160)

En la división entre cuerpo y mente, lo corporal sería un territorio susceptible de ser controlado, disciplinado, vigilado, regulado. Desde los inicios de la Modernidad, espacios cerrados tales como la cárcel, la fábrica, la escuela, el hospital o el ejército eran los ámbitos privilegiados para la organización metódica de los cuerpos (sus movimientos, sus tiempos, su distribución en el espacio, entre otros...). De modo tal de transformar “las multitudes confusas, inútiles o peligrosas, en multiplicidades ordenadas” (:172). Veremos en el Capítulo 4 cómo en espacios como la cárcel los

cuerpos aparecen controlados tanto por los sistemas de vigilancia como autocensurados por los propios presos para la propia supervivencia. Y en ese marco el trabajo corporal en los talleres de teatro resulta de gran importancia para romper esa lógica y proponer otras miradas desde lo sensible.

A los disciplinamientos, que Foucault designa como la anátomo-política, se superpone otra modalidad de ejercer los biopoderes: la biopolítica. Se trata de toda una serie de controles reguladores que intervienen en la vida de la población en general: “Las disciplinas del cuerpo y las regulaciones de la población constituyen los dos polos alrededor de los cuales se desarrolló la organización del poder sobre la vida”, (Foucault, 1980: 169).

Estas políticas aplicadas a la vida proporcionan regulaciones sobre la población en general (salud, población, natalidad, longevidad, vivienda, alimentación, migraciones) basadas en la preservación de la vida de unos a costa de la de Otros. Este vector de exclusión propio de una sociedad anclada en el éxito individual, según Le Breton (1995), se traduce en mandatos sociales tales como ideas dominantes acerca de la belleza, la valoración de la juventud, el prejuicio hacia aquel que es diferente, entre otros modos de regulación de lo corpóreo. Incluso la idea de “liberación del cuerpo” se piensa desde la propia herencia dualista: “Si existe un cuerpo liberado, es el cuerpo joven, hermoso, sin ningún problema físico. En este sentido, sólo habrá liberación del cuerpo cuando haya desaparecido la preocupación por el cuerpo. Y estamos muy lejos de esto.” (Le Breton, 1995: 9-10)

Se trata de una concepción de cuerpo que se encuentra ligada a la imagen y en particular toma al rostro como señal de identidad y que a la vez, bajo parámetros de belleza establecidos, se torna un vector de exclusión.

Para desarrollar la idea de cuerpo en la Modernidad y sus transformaciones respecto a la Edad Media, Le Breton toma los estudios de Mijail Bajtin acerca de la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento. Al respecto Bajtin sostiene que en la Edad Media, frente a la cultura oficial, el tono serio y solemne de la religión en la época feudal, aparecían ciertos modos de manifestación popular donde la comicidad expresada en los carnavales, fiestas y dramatizaciones liberaba a hombres y mujeres de la opresión cotidiana. Estos festejos se distinguían profundamente de los festejos oficiales. Según el autor: “Parecían haber construido, al lado del mundo oficial un segundo mundo y una segunda vida” (Bajtin, 2003:16). Se producía, entonces, una profunda escisión entre los

festejos oficiales que separaban claramente los estamentos sociales y una cultura no oficial donde todo parecía estar mezclado, confundido, alborotado.

El principio convocante de esta fiesta colectiva era la alegría, el cuerpo no como individualidad racional sino como fertilidad, crecimiento y superabundancia. Así se mostraba la algarabía del banquete, de la mesa que rebalsaba en comida y una risa despojada de sutilezas y tintes intelectuales, una risa material y corporal. El cuerpo estaba lejos de ser algo acabado y perfecto, más bien representaba un cuerpo ligado al alumbramiento, la concepción y la agonía. Se privilegiaba aquello ligado a la vida terrenal, entre el seno materno y la tumba. Así en la representación del cuerpo y en los modos de comicidad, se presentaban las protuberancias, los genitales, lo soez.

Según señala Le Breton, el hombre en la Edad Media no se distinguía de su trama comunitaria y en este modo de manifestación popular por excelencia como es el carnaval, los cuerpos se entremezclaban y confundían. Del cuerpo se destacaban los orificios, aquello que tenía contacto con el mundo exterior: la boca, los genitales, la nariz, los senos. Órganos que luego avergonzarían a la cultura burguesa. Lejos del tacto, gusto, olfato sentidos que proporcionan cierta cercanía con el Otro, la Modernidad ha consagrado a la vista como sentido preferencial. Un sentido que remite a la distancia, a la contemplación, a la supremacía de la razón, que permite “la comunicación bajo juicio” (Le Breton, 1995:41).

Esta preeminencia de la mirada y por tanto la imagen de uno mismo comenzó a advertirse en el arte en los primeros retratos del rostro hacia el Renacimiento, luego las dramatizaciones con escenario a la italiana que claramente proponían una separación entre el lugar de actuación y el de contemplación y más tarde en la fotografía, la televisión, el cine y nos acompaña en el amplio abanico tecnológico que nos proporciona el siglo XXI. La vista consagra la distancia del hombre moderno que mira, que juzga, que es observado, que toma el rol de espectador. Desde la concepción de práctica del Teatro Comunitario, hay una clara intención de recuperar la idea de teatro como ritual colectivo que interpele los sentidos, incluso muchas de las obras reivindican la fiesta y el Carnaval como momentos donde los cuerpos se desmarcan de este predominio de la mirada. La propuesta del Teatro del Oprimido también va en esa dirección al realizar ejercicios previos a las obras con los ojos cerrados donde se pone en juego la confianza, la exploración personal a través de la estimulación de los demás sentidos.

En “A propósito de la crítica del hedonismo” Marcuse (2004) explica cómo el placer se

fue dejando de lado. Al capitalismo no le interesa el placer porque no le puede adjudicar un valor como al trabajo, señala el autor. La “libertad del goce” (Entel, 2004:96) resulta sumamente peligrosa para la ordenación del mundo burgués, por lo tanto el placer se encuentra pautado. Un regulador es el sentimiento de culpa, resultado en gran medida de la educación. Se ha convalidado, en parte, para que se valore la fuerza productiva en sí misma: “el fin del trabajo no debe ser la felicidad y su recompensa no es el placer, sino la ganancia o el salario: la posibilidad de seguir trabajando” (:99). Un aumento de placer implicaría una mayor libertad del individuo, y esto permitía tomar conciencia de la sociedad en la que se habita, por lo tanto este lugar sensible se reprime, incluso sale de lo corpóreo y se concibe desde una idea de cultura con un carácter espiritual.

Al respecto señala Adorno y Horkheimer (1971) en *Dialéctica del Iluminismo* que en la sociedad capitalista la condición humana va adquiriendo un rol pasivo, y el lugar de alienación se traslada del tiempo productivo al tiempo de ocio. Los autores en el capítulo de dicho libro, “La industria cultural”, estudian en particular el cine de Hollywood y analizan cómo el momento de descanso está organizado desde la industria del cine para atrofiar, para distraer y por tanto apartar el lugar del pensamiento crítico y el compromiso. Productividad en el momento de trabajo y vacío de pensamiento en el momento de descanso.

Como industria, el cine comercial está pensado para producir ganancia, por lo tanto lejos de innovar planifica hasta el último detalle para que éste sea rentable. De esta manera, las películas se basan en la repetición, en una diversión “tonta”, una trama que corre a un ritmo frenético como los tiempos de la fábrica, con contenidos moralizantes que muestran aquello que el espectador desea y nunca va a poder obtener: “Al deseo suscitado por los espléndido nombres e imágenes se le sirve al final sólo el elogio de la gris routine a la que éste procuraba escapar” (Horkheimer y Adorno, 1971:168).

La industria cultural conduciría entonces a un gran engaño: que el sujeto viva su vida a través de la de los personajes de ficción y no piense en sus condiciones sociales de existencia: “Divertirse significa siempre que no hay que pensar, que hay que olvidar el dolor incluso allí donde es mostrado” (Horkheimer, Adorno, 1971:174).

Aquí, entonces, aparece planteado el objetivo de la industria cultural: por encima de las ganancias, la idea es neutralizar las inquietudes de los espectadores para que se conformen con lo existente. Y en esta intención se deja a un lado la creatividad, el placer, la búsqueda de lo original. Desde este lugar se soslaya la pérdida gradual del

contacto y el corrimiento del protagonismo del hombre, para pasar a la pasividad que propone la industria cultural.

Un sujeto que es más espectador que protagonista es el que describe Guy Debord cuando en *La sociedad del espectáculo* sostiene:

Cuanto más contempla menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad menos comprende su propia existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo respecto del hombre activo se manifiesta en que sus propios gestos ya no son suyos, sino de otro que lo representa. Por eso el espectador no encuentra su lugar en ninguna parte, porque el espectáculo está en todas”, (Debord, 2008:6).

De esta manera el autor plantea que el individuo cuanto más consume imágenes desde la soledad del hogar, menos interactúa con el entorno y con los otros. Cuanto más se encierra y vive a través de la vida de los otros, menos experimenta, menos se compromete.

Señala Richard Sennett en *Carne y piedra* que la excesiva contemplación que proporciona una vida urbana atravesada por imágenes más que por experiencias, va produciendo una relación pasiva con el entorno, que se traduce en una falta de compromiso, incluso un rechazo a la experiencia del dolor. En los medios de masas, señala el autor, se establece una división entre lo representado y la experiencia vivida. La experiencia mediática de la violencia lejos de generar mayor violencia como se pensaba desde las primeras teorías funcionalistas, lo que produce es indiferencia, insensibiliza al espectador ante el dolor real, “el consumo del dolor simulado como del sexo simulado embota la conciencia corporal” (Sennett, 1997:19).

Se produce una suerte de atrofia sensorial donde el individuo no puede traspasar su propia frontera sensible para darse lugar a sentir lo que le sucede al Otro.

Tal como señala Rancière (2011) las imágenes violentas no generan más violencia, ni cumplen con su objetivo aleccionador sino que cuando se muestran descarnadas producen rechazo, distancia. Incluso el pensador francés sostiene que los medios de comunicación no muestran tanta violencia como parece: el sensacionalismo y la banalización de la violencia no lo produce el torrente de imágenes con que nos encontramos a diario, sino una violencia descontextualizada donde no intervienen los protagonistas, sino las voces de otros que hablan en nombre de ellos:

Lo que nosotros vemos sobre todo en las pantallas de la información televisada, es el rostro de los gobernantes, expertos, periodistas que comentan las imágenes, que dicen lo que ellas muestran y lo que debemos pensar de ellas... vemos demasiados cuerpos sin nombre, demasiados cuerpos incapaces de devolvernos la mirada que le dirigimos, demasiados cuerpos que son objeto de la palabra, sin tener ellos mismos la palabra. (Rancière, 2011:96-97).

Augusto Boal menciona a los medios de comunicación como parte fundamental de la opresión cotidiana, no sólo por lo que muestran sino por el lugar pasivo al que se condenan al espectador que se traduce en una pérdida creciente de la creatividad. Mientras que Ricardo Talento, director del Circuito Cultural Barracas, señala que en un mundo “donde hasta los juguetes ya vienen jugados de antemano” el Teatro Comunitario que involucra a la comunidad a actuar puede pensarse como una práctica de resistencia.

1.2.2-Experiencias teatrales desde lo corporal: Artaud, Grotowski y Barba

El lugar desplazado del cuerpo y la sensibilidad en la sociedad moderna, también se ha advertido en la expresión teatral que paradójicamente expone el cuerpo, trabaja desde los sentimientos y propone su espectacularización. El teatro clásico, también llamado teatro aristotélico ha tendido a privilegiar la palabra por sobre el cuerpo del actor y a demarcar claramente la división entre actores y público. La Modernidad ha encontrado un teatro “consagrado” que había olvidado su carácter ritual o festivo para convertirse en lo que se conoce como teatro burgués ligado a la contemplación pasiva del público y un actor convertido en un gran orador, desplazando el carácter fundamental de la sensibilidad en la expresión teatral. De allí que las experiencias teatrales de Antonin Artaud y su propuesta de un teatro de la crueldad hayan sido el puntapié inicial para repensar el lugar del cuerpo y la sensibilidad en la actividad teatral. A lo que siguieron las experiencias de Gerzi Grotowski, Peter Brook, la antropología teatral de la mano de Eugenio Barba, que han influido notablemente en los modos de concebir la expresión teatral en el Teatro Comunitario y Teatro del Oprimido.

Como hemos señalado, a finales de los años 20, en Alemania Bertolt Brecht comenzaba a desarrollar un teatro político con fines didácticos más cercano al pueblo que al mundo burgués. Este estilo teatral se consagraría pasado el tiempo como un teatro épico, basado en el distanciamiento, en la posibilidad del espectador de no involucrarse sentimentalmente con la obra, sino más bien producir cortes en el espectáculo para que el público pueda pensar, comprender el mensaje desde su lugar racional y desde allí crear conciencia para una transformación social. Al mismo tiempo, en Francia, como contrapartida de esta invocación a la razón para la transformación, Antonin Artaud que había participado del movimiento surrealista, a cargo de la Oficina de Investigaciones Surrealistas donde probaba técnicas vinculadas con los sueños, los deseos, las profundidades de un inconsciente que intentaba capturar, iba elaborando las primeras

ideas de lo que luego llamaría el teatro de la crueldad. Ligado, primero a la poesía, actor y luego director y dramaturgo en toda su obra cobra protagonismo el ámbito de lo corporal. Contra la idea de un teatro anclado en el texto, en la conciencia, la razón, el arte consagrado y la idea de contemplación, Artaud se propuso salir de la comodidad, de la pasividad propia del espectador y proponer un ataque a la familia y la moral burguesa con obras que apelaban a la sensibilidad del público.

En 1931 asistió a la Exposición Colonial de París y quedó maravillado con una representación de danzas balinesas, de allí que su teatro de la crueldad se propondrá como un ritual donde la música, la danza, la plástica, la pantomima estuvieran presentes. Artaud deseaba un teatro que tome la sensibilidad y expresión del teatro oriental donde la palabra no sea dominante; una expresión que más que una forma sofisticada de literatura baje a la calle y rompa la idea de contemplación propia del arte burgués: “Si nuestra vida carece de azufre, es decir de una magia constante, es porque preferimos contemplar nuestros propios actos y perdernos en consideraciones acerca de las formas imaginadas de esos actos, y no que ellos nos impulsen” (Artaud, 2001:10).

Su propuesta tenía que ver con un modo teatral que más que una diversión pasajera produjera una transformación en el espectador. Para ello las obras debían distanciarse de la mimesis, ir más allá de los acontecimientos y derribar el protagonismo otorgado a la palabra para que más que una forma de literatura, el teatro expresara desde lo corporal y apuntara directamente a las emociones “trasgredir los límites ordinarios del arte y de la palabra, y realizar secretamente, o sea mágicamente, en términos verdaderos, una suerte de creación total donde el hombre pueda recobrar su puesto entre el sueño y los acontecimientos.” (Artaud, 2001:105). Se trataba de un teatro que apelaba a la sensibilidad desde la idea de que el entendimiento más que desde la conciencia, surge de los sentidos. Experimentando con la música y los sonidos, el teatro de la crueldad deseaba romper la distancia espacial del escenario a la italiana y con los actores alrededor del público reconstruir la idea de espectáculo como ritual, como fiesta.

Pero lejos de una idea armónica, la idea de un teatro de la crueldad apuntaba a la metáfora de una peste que pone al conjunto de actores y espectadores en una suerte de despertar sensible, un verdadero shock emocional, la idea de un teatro que ingresara en el cuerpo, que acabara con los bloqueos. Para ello jugaba con los sonidos, las luces, el asco y lo repugnante, los tabúes. Su estancia final en distintos neuropsiquiátricos han hecho que la visión del potencial expresivo del cuerpo la aplicara a su propio organismo

para sobrevivir al deterioro de las distintas internaciones (lo que Marco De Marinis llama como el “segundo teatro de la crueldad”).

Si bien su programa teatral no terminó de verse en la práctica y sólo llevó algunos de sus preceptos en representaciones tales como *La conquista de México* o *Los Cenci*, sentó las bases para nuevas concepciones dramáticas donde el cuerpo se ubicó en el centro de la escena: “Es imposible separar el cuerpo del espíritu, o los sentidos de la inteligencia, sobre todo en un dominio donde la fatiga sin cesar renovada de los órganos necesitan bruscas e intensas sacudidas que reaviven nuestro entendimiento.” (Artaud, 2001:97)

Seguidos de la obra de Artaud aunque con algunas diferencias, el director polaco Jerzy Grotowski ha llevado el método de las acciones físicas de su maestro Stanislavski a su extremo para centrarse en el trabajo del actor sobre sí mismo lo que lo llevó a crear el Teatro Laboratorio. “Artaud fue un visionario extraordinario, pero sus escritos tienen poca significación metodológica porque no son producto de investigaciones practicadas a largo término. Son una profecía impresionante, no un programa”. El propósito de su laboratorio teatral se centró entonces en la investigación, la experimentación del actor, sobre su cuerpo, sus emociones, su sensibilidad⁵. Nos interesa tomar su método y su visión de la expresión teatral porque desacraliza el espectáculo convencional, rechaza la supremacía del texto y reivindica el cuerpo del actor como ámbito central de exploración, de expresión, de emotividad. Muchas de estas formulaciones las veremos en las obras de Teatro Comunitario que trabajan las escenas grupales como un gran cuerpo colectivo y en la idea de “Laboratorio” como espacio de exploración personal que desarrollan los Laboratorios Magdalenas para el trabajo con opresiones de género. Más allá del personaje y del tono realista propuesto por Stanislavski, Grotowski ve en las acciones físicas un instrumento para el actor de búsqueda, de descubrimiento sobre sí mismo que potencia la memoria corporal (Díaz, 2010:81). El actor realiza en escena un “acto total” al expresarse con todo su ser y no sólo con un gesto calculado. Ese trabajo sobre el actor implica contribuir a liberarlo de los bloqueos propios de la sociedad occidental, para abrirse a la búsqueda sensible a partir del teatro. La expresión teatral aparece como un vehículo para liberar a los sujetos de las trabas emocionales

⁵ Años más tarde en su fuerte relación con la cultura hindú se retiró del teatro en su momento de mayor consagración para dedicarse a la exploración del individuo consigo mismo, motivo por el cual fue menospreciado por muchos críticos.

cotidianas. Aunque poco propicio para la escritura de sus experiencias, un texto que ha sido clave para entender su perspectiva fue *Hacia un teatro pobre*:

El nuestro no intenta ser un método deductivo de técnicas coleccionadas: todo se concentra en un esfuerzo por lograr la “madurez” del actor que se expresa a través de una tensión elevada al extremo, de una desnudez total, de una exposición absoluta de su propia intimidad. (Grotowski, 2000:9)

Ahora bien, ¿por qué el director polaco habla de un teatro pobre? Porque el teatro puede existir sin vestuario, sin maquillaje, sin escenografía y hasta sin escenario, pero “no puede existir sin la relación actor-espectador, en la que se establece la comunión perceptual, directa, viva” (:13). Esta noción desarticula la idea de un teatro como un conjunto de disciplinas (literatura, plástica, arquitectura, iluminación) para retomar la idea de ritual teatral, de juego primario. De la misma manera que abandona el maquillaje, la caracterización del actor y su escenografía:

Advertimos que era un acto de maestría para el actor cambiar de tipo, de carácter, de silueta (mientras el público contempla) de una manera pobre, usando sólo su cuerpo y su oficio (...) La eliminación de los elementos plásticos que tienen vida por sí mismo (representan algo independientemente de las actividades del actor) conducían a la creación por el actor de los más obvios y elementales objetos. El actor transforma, mediante el uso controlado de sus gestos, el piso en mar, una mesa en un confesionario, un objeto de hierro en un compañero animado, etc. (Grotowski, 2000:15)

El teatro pobre se centra en la figura del actor y utiliza sólo algunos elementos que de manera metonímica (dando la parte por el todo) acompañan la escena dramática. De esta manera anima la reconstrucción de ese espacio ausente de grandes decorados a partir del desarrollo de la creatividad tanto del actor, como de los espectadores.

Grotowski, entonces, encuentra lo trasgresor del teatro en esta capacidad de traspasar los propios límites:

En esta lucha con la verdad íntima de cada uno, en este esfuerzo por desenmascarar el disfraz vital, el teatro con su perceptividad carnal, siempre me ha parecido un lugar de provocación. Es capaz de desafiarse a sí mismo y a su público, violando estereotipos de visión, juicio y sentimiento... (Grotowski, 2000:16)

Veremos luego cómo muchos de los grupos que analizaremos en los Capítulos 3 y 4 se apropian de la idea de teatro pobre y ven en el teatro una suerte de vehículo para desnudar problemáticas y proyectar deseos, aspiraciones.

Siguiendo al teatrista polaco, Peter Brook afirma: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral” (Brook: 1993:5) y comenta en el prefacio al libro *Hacia un teatro pobre*:

Nadie desde Stanislavski ha examinado la esencia de la actuación, su fenomenología, su significado, la naturaleza y la ciencia de sus procesos mentales-físicos-emocionales tan profundamente y de manera tan completa como Grotowski (Grotowski, 2000:5)

En *Más allá del espacio vacío*, Brook apela a la intuición como primera forma de trabajo y siguiendo algunos de los lineamientos planeados por Artaud y Grotowski trabaja desde lo corporal partiendo de las propuestas de los actores:

El trabajo en los ensayos debe consistir en crear un clima en el que los actores se sientan libres para generar todo aquello que puedan aportar a la obra. Por esta razón, en la primera etapa de los ensayos todo es abierto y yo no impongo absolutamente nada. En cierto sentido, esto es diametralmente opuesto a esa técnica en la cual, el primer día, el director explica de qué se trata la obra, y cómo va a encararla. Yo solía hacer lo mismo años atrás, hasta que me di cuenta de que es una pésima manera de empezar...De modo que empezamos con ejercicios, con una fiesta, con cualquier cosa, menos ideas. (:7)

Esta es la perspectiva abordada para el proceso de creación del Teatro Comunitario y Teatro del Oprimido, una dramaturgia no definida de antemano, que comienza desde el juego y que se va desarrollando a partir de las situaciones dramáticas creadas por los participantes.

Eugenio Barba ha trabajado con Grotowski durante tres años lo que ha influido notablemente para la creación de una visión de trabajo que pone al cuerpo del actor en el centro. Barba nació en Italia, creó en 1964 la compañía de teatro Odin Teatret en Dinamarca que continúa en la actualidad. El teatrista ha reflexionado sobre la necesidad de realizar un estudio profundo del actor y para el actor a partir de una disciplina que el autor denominó Antropología Teatral. Para el director, el actor debe apropiarse de una técnica corporal para estar en el escenario, desde la idea de un actor-bailarín debe poseer un entrenamiento que le permita ampliar las posibilidades de expresión y desde allí lograr la reunión de lo sensible-inteligible. Habla de lograr un “bios escénico” a partir del equilibrio entre tres fuerzas que intervienen en el trabajo del actor: física, mental, emocional.

Como Grotowski sostiene que el actor en su cotidianeidad posee una serie de trabas que es necesario ir desbloqueando en el trabajo teatral y esta apertura comienza por la búsqueda personal en su propio cuerpo, una suerte de pensamiento en acción. Parte de trabajar desde la energía corporal a través de distintos ritmos, pausas, acentos, velocidades, intensidad, equilibrio. Se trata de una suerte de entrenamiento corporal previo a la dramatización que una vez afianzado supone para el actor su propia caja de herramientas para iniciar la actuación. Un conjunto de ejercicios corporales que llama la “partitura”, los cuales son una invitación a abrirse y que se realizan en grupo trabajando

también la confianza y el vínculo con el otro. Esta partitura no es previa al trabajo, sino que cada actor la va moldeando de acuerdo a sus necesidades.

Otra característica del trabajo de Barba es la espontaneidad en tanto la posibilidad de expresión desde el cuerpo sin miedo a las trabas mentales o los prejuicios provenientes del exterior. Se trata de una suerte de dejar fluir, pero siempre y cuando previamente se haya pasado por el conjunto de técnicas propias del entrenamiento que permiten encuadrar esta liberación, ya que desde su concepción la libertad absoluta nos enfrenta al miedo y éste paraliza.

Sin embargo no se puede dejar de lado el valor dado por Barba al contexto cultural, de allí la necesidad de trabajar con el actor a partir de las tradiciones propias de cada cultura y promover encuentros interculturales desde lo teatral para proporcionar un enriquecimiento mutuo. Esta visión propone una mirada multicultural desde lo artístico y una idea de retroalimentación permanente. Silvina Díaz (2010) define así esta disciplina desarrollada por Barba:

La Antropología Teatral asume, desde sus orígenes, esta condición dinámica y abierta de la cultura teatral, en tanto contribuye a poner en crisis la pretensión de homogenización en favor del reconocimiento de las diferencias culturales y de la pluralidad de voces, aún dentro de un mismo campo cultural. De lo que se trata es de recurrir a la descripción y el análisis de otras culturas teatrales y de pensar el propio teatro en el contexto de una dimensión transcultural. (:290)

Su propuesta se ha constituido como un teatro de los márgenes en relación a los teatros oficiales y comerciales o Tercer Teatro, también llamado “teatro en vida” como espacios constructores de sentidos particulares otorgados por sus propios protagonistas en oposición al “teatro de piedra” como aquellos identificados con una institución que se representan a sí mismos en vez de hacerlo a los hombres que allí participan. En las visitas de Barba a Latinoamérica y en particular a Buenos Aires en 1986 fue de notable influencia para las experiencias que allí se estaban realizando. De todas maneras Barba advirtió el peligro de tomar sus enseñanzas como “recetas” y anular la creación o dejar de tener en cuenta el marco cultural local, de allí que el teatrista italiano siempre hace hincapié en la necesidad de “aprender a aprender”.

En ocasiones cuando visita lugares donde no hay teatro o un modo teatral diverso al que ellos están desarrollando el grupo de Barba propone la modalidad de “trueque teatral” que consiste en brindar los conocimientos y la experiencia llevada a cabo por el Odin (su entrenamiento, espectáculos, puesta en escena) a cambio de otra forma de espectáculo, ritual, cantos, danza de la población local de forma tal de a través de la

reciprocidad de experiencias enriquecer la actividad teatral, lo que Barba define como “hacer explotar el teatro a través del teatro”. De este trueque teatral participó el grupo de Teatro Comunitario Pompaetriyosos, en la visita a Buenos Aires que Barba y su compañía teatral Odin Teatret realizó en 2017. Junto a otros colectivos autogestionados del barrio de Parque Patricios realizaron una gran performance con música, teatro, circo, danza y piezas de artes plásticas que se realizaban mientras se desarrollaba el espectáculo. Recreando el carácter festivo del teatro, la gran obra se inició en la Plaza España y culminó dentro del Centro Cultural Trivenchi donde público y actores terminaron bailando y cantando al unísono.

Esta mirada teatral centrada en la idea de teatro como celebración colectiva implica un cuestionamiento al teatro tradicional y a la vez al dualismo moderno occidental desde la idea de un teatro que se relaciona con la música, el canto, la danza y que concibe al hecho teatral como un ritual con su dimensión aurática en términos benjaminianos. Por su parte entiende al espectáculo más que como resultado o producto, como un proceso donde cobra fundamental importancia la búsqueda sensible y el desarrollo creativo del actor no sólo para el espectáculo, sino para su propia vida. Como señala Silvina Díaz se trata de: “recuperar el carácter energético y vivencial del acontecimiento escénico” (Díaz, 2010:307). Tal como sostiene Barba: “Cuerpo y lenguaje son las dos riberas firmes que encauzan el fluir cálido y evasivo de la sangre de la actuación escénica”⁶

1.2.3-Salir al encuentro: la sociedad como obra de arte

Diferentes concepciones propusieron una suerte de reunión del ámbito sensible con lo inteligible, de cuerpo y razón para plantear transformaciones sociales y encontraron en el arte un vehículo para llevarla a cabo. Mencionamos a propósito de los debates en torno a la autonomía del arte el propósito de las vanguardias estéticas de involucrarse en la praxis. La vanguardia busca, entonces, esta intervención activa en la vida para lograr la superación de la “mediocridad” de la tradición burguesa. Así lo entendió el surrealismo cuando André Breton clamaba de modo urgente que el arte debía abandonar su lugar consagrado e irrumpir en la vida: “Déjenlo todo.../Suelten el pájaro en mano por los cien que está volando. /Dejen si es necesario una vida cómoda, aquello que se

⁶ Citado en Valenzuela, José Luis *Antropología teatral y acciones físicas*. Buenos Aires: Instituto nacional del teatro.

les presenta como una situación con porvenir. /Salgan a los caminos”⁷. El arte debía salir al encuentro, salir de los museos. Pero también huir de la conciencia, de lo racional para convertirse en fuerza creadora capaz de lograr una transformación en la propia concepción de sujeto escindido tomando aquel lugar del placer, de los sueños, la imaginación, la creación. Para ello era necesario dejar fluir el inconsciente: “El surrealismo no es una forma poética. Es un grito del espíritu que se vuelve hacia sí mismo decidido a pulverizar desesperadamente sus trabas.”⁸

Ya en los años 60, imbuido en el clima del mayo francés, Marcuse proponía reconciliar el ámbito sensible del inteligible a través del arte, una nueva sensibilidad daría rienda suelta a la imaginación, una sociedad pensada como obra de arte era el ideal revolucionario donde la creatividad liberaría al sujeto contemporáneo: “Creo que dar a la sensibilidad y a la percepción su propia dimensión es una de las metas básicas del socialismo integral. Estos son los trazos cualitativamente diferentes de una sociedad libre” (Marcuse, 1975:48). Porque “para crear una sociedad libre tenemos que ser libres” (:52), los cambios políticos y sociales deben producirse al mismo tiempo que los cambios en la propia humanidad donde “la percepción y la sensibilidad, la imaginación creadora, la acción, devengan en fuerzas de transformación” (:50).

Tanto en el teatro propuesto por Artaud, como en Grotowski o Eugenio Barba, se busca establecer nuevos vínculos con el público desde lo espacial, al romper con el escenario a la italiana. Este espacio consagrado a partir del teatro burgués del s XIX proporciona la supremacía del actor y deja al espectador en un lugar de solitaria pasividad. En términos de Jesús González Requena (Requena, 1995:71) se trata de una relación espectacular a partir de una escena concéntrica que hace brillar al cuerpo afirmado (el de los actores) y deja en la oscuridad al cuerpo negado (el del público). Este espectáculo se brinda en espacios cerrados por lo que propone el divorcio con la calle, entendiendo a ésta como mero espacio de circulación. De allí que las expresiones antes mencionadas se propongan romper con la clausura de la escena para involucrar emocionalmente al espectador.

En el fervor de los años 60 en Europa y EEUU muchas expresiones teatrales entendieron que esa ruptura se garantizaba tomando las calles y ofreciendo espectáculos

⁷ “Déjenlo todo” publicado por André Breton en 1924 en Setton, Yaki (1990) *La revuelta surrealista*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho, p.10.

⁸ Declaración del 27 de enero de 1925 en Setton, Yaki (1990) *La revuelta surrealista*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho, p.17.

en los espacios públicos. Tal como señala Karl Popper los integrantes del Living Theatre en Nueva York declaraban que “un teatro que hace que el público permanezca pasivo es un teatro contrarrevolucionario” (Popper, 1989:78), por lo tanto el desarrollo de las diferentes modos de performance procuraron hacerse presente como un modo político de intervenir en el espacio y hacer partícipe al público en esta intervención. Diana Taylor sostiene que esta expresión surgió como un acto político, un modo de intervenir en el espacio público para cuestionar el elitismo propio de la actividad artística y realizar un profundo cuestionamiento a la sociedad de consumo:

De manera repentina una performance podía surgir en cualquier sitio, en cualquier momento. El artista sólo necesitaba su cuerpo, sus palabras, la imaginación para expresarse frente a un público que se veía a veces interpelado en el evento de manera involuntaria o inesperada. La performance, antinstitucional, antielitista, anticonsumista, viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se entienda más como postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática. (Taylor, 2011:8)

En Latinoamérica diversas expresiones cuestionaron al teatro comercial, al teatro consagrado y retomaron la idea de ritual, de fiesta colectiva para salir al encuentro de un público no acostumbrado a ver teatro, es lo que Ileana López Caballero llama escenarios liminares porque se ubican en el límite entre el arte y el accionar político, entre el escenario y la fugacidad de una actuación callejera. Lo que se concibió en muchos países como la performance o intervención callejera, se vivió en nuestro continente a través de diferentes expresiones.

Como veremos en profundidad en el siguiente capítulo, la innovación, el carácter de obra inconclusa y la participación del público caracterizaron a las obras teatrales del Instituto Di Tella en los años 60 en nuestro país. La urgente necesidad de denuncia para la transformación se vivió particularmente en los años 70 a partir de lo que se conoció como teatro militante que se proponía bajar de los escenarios y llevar el teatro a los barrios más humildes, experiencias como las del grupo Octubre y La Podestá daban funciones en los barrios más carenciados y luego proponían modos de “asamblea”. La idea de intervenir se propagaba en distintos ámbitos y proponía la figura de un actor comprometido que ponía el cuerpo y salía a buscar a su público, que deseaba debatir, acercarse a los más humildes, provocar el debate.

Pasada la dictadura militar, y frustrados los intentos de transformación social, las expresiones teatrales propias de los 80 ya no intentaron hacer un teatro para la concientización y la denuncia. No obstante, además del resurgimiento del teatro independiente fuertemente vinculado a un teatro de autor, otros modos expresivos que

en muchos casos se vincularon con el canto, la danza, el circo, la música, las artes plásticas salieron nuevamente de los escenarios a tomar las calles, las plazas, los espacios públicos en países que dejaban a un lado los oscuros años de la represión. Podemos mencionar expresiones que ponen el acento en la expresión teatral desde lo corporal como las del grupo Yuyachkani en Perú, de creación colectiva como La Candelaria en Colombia, los movimientos de teatro callejero (en nuestro país agrupados a través del MOTPEPO), de teatro en forma comunitaria, de teatro de intervención como el Teatro del Oprimido.

En los Capítulos 3 y 4 analizaremos cómo el cuerpo y el teatro pensado bajo términos de “ritual colectivo” aparecen presentes en las dos formas expresivas que son núcleo central de nuestro trabajo de tesis. Veremos cómo la ruptura con el teatro tradicional, la idea de teatro como celebración, el intento de romper la división entre actor y espectador y el lugar central del cuerpo que fuimos viendo en este recorrido, se hacen presentes en estas expresiones teatrales. Tanto en el Teatro Comunitario, como en el Teatro del Oprimido los espacios públicos son interpelados por los vecinos-actores o el teatro irrumpe en el marco de protestas y movilizaciones haciendo intervenciones públicas. No por casualidad el pasado de sus principales mentores está asociado a los modos teatrales antes indicados: Adhemar Bianchi (director del grupo Catalinas Sur) hacía teatro militante en Uruguay en los 70, Ricardo Talento (director del Circuito Cultural Barracas que junto al primer grupo mencionado contribuyó al desarrollo del Teatro Comunitario en todo nuestro país) perteneció a La Podestá y tuvo relación por esos años con el teatro de Boal y Augusto Boal hacía teatro militante en Brasil con el Teatro Arena, durante su exilio en Argentina realizó, además del teatro invisible, tres obras de teatro comprometidas políticamente y posteriormente desarrolló en Europa y luego Brasil el Teatro del Oprimido.

En este recorrido teórico reflexionamos sobre las construcciones de la subjetividad moderna tendientes a socavar el pensamiento crítico, abordamos las relaciones de poder y cómo la práctica teatral puede posicionarse desde un lugar de resistencia. Vimos el lugar político de la expresión teatral desde su carácter excepcional, su potencial para producir miradas alternativas, su lugar pedagógico, su resignificación por parte del espectador. Y el cuerpo, la sensibilidad, el placer como esos ámbitos desplazados por la racionalidad moderna, y disciplinados en función de la productividad, del consumo. Advertimos, entonces, cómo reivindicar lo sensible y proponer su unión con lo inteligible tiene también una significación política que en lo teatral ha producido una

ruptura con el teatro clásico y ha habilitado espacios de exploración en el actor y su relación con los espectadores.

En el siguiente Capítulo analizaremos una selección de distintas expresiones teatrales en Argentina como el teatro anarquista, teatro independiente, las manifestaciones artísticas del Instituto Di Tella, los grupos de teatro militante, los ciclos de Teatro Abierto y Teatro por la Identidad, que desde diferentes miradas y modos de expresivos se constituyeron como expresiones de carácter político. Además de historizar, la genealogía de expresiones teatrales propuesta da cuenta de imaginarios de época y un particular sentido político que nos interesa indagar. Su análisis nos permitirá abordar la politicidad en el Teatro Comunitario y Teatro del Oprimido y establecer vínculos e influencias estéticas entre las distintas experiencias teatrales y sus principales protagonistas.

Capítulo 2. Teatro y política, una genealogía

“Usted, Juez Thayer, ha estado en contra nuestra desde antes de conocernos. Le bastó con que éramos anarquistas para convertirnos en asesinos. Permítame decirle lo que creo: No son nuestros pecados los que se han juzgado aquí. Son nuestros sueños. Nuestras esperanzas. Eso es lo que han condenado. Lo que creen que podrán matar. Y quieren hacerlo tan solo porque estos sueños nuestros les amenazan la realidad. Soñamos cambiar el odio por amor, y aquí es el odio el que tiene poder. Soñamos un hombre solidario, y esta realidad solo se mantiene con la competencia salvaje. Creemos en la verdad y la libertad y aquí solo valen la opresión y la mentira.” Mauricio Kartun, (Obra *Sacco y Vanzetti*)



Sostiene uno de nuestros más famosos dramaturgos, Roberto “Tito” Cossa:

El teatro es siempre rebelde. Y por eso es siempre político. Cuando le toca, le pone el pecho al autoritarismo; en tiempos de bonanza institucional se enfrenta al mercantilismo, a la banalidad y al mal gusto. Y en todos los casos necesita romper con las modas. Es decir, hace política.⁹

Observamos que el teatro puede tener este potencial para producir una ruptura de sentido y ello se puede expresar a partir de un mensaje determinado para la llamada “concientización”, en la apertura de espacios para el debate y la experimentación o desde el paso por una experiencia artística.

Buenos Aires, ciudad rica en teatro reconoce importantes experiencias en este sentido. Ha acogido a los anarquistas de principios de siglo con su teatro de propaganda, propició la fuerte impronta cultural que le ha dado el espectacular desarrollo del teatro independiente. Padeció el paso de la dictadura, pero también la reconstrucción de la memoria en sus salas teatrales. E incluso albergó el trabajo de un teatro militante que bajaba de las tablas para consagrarse en el barrio o en la fábrica.

En el presente capítulo veremos cómo fue la relación entre teatro y política en nuestro país en diferentes momentos históricos y en relación con distintos imaginarios a través de una selección de experiencias emblemáticas. El análisis nos permitirá nutrir la historización de las prácticas teatrales que abordaremos en los Capítulos 3 y 4, interiorizarnos en los imaginarios de época y advertir de manera diacrónica el devenir de las políticas culturales. Además la posibilidad de abordar el particular sentido político de cada experiencia teatral nos dará mayor densidad al análisis del sentido político del Teatro Comunitario y Teatro del Oprimido.

A continuación analizaremos: el teatro anarquista, el nacimiento y desarrollo del teatro independiente, el Instituto Di Tella, el teatro militante. Por otra parte, ya en la vuelta a la democracia nos centraremos en los ciclos de Teatro Abierto y los comienzos del Teatro Comunitario, la disputa por las políticas culturales y el teatro under en los 90, la recuperación de lo asambleario y el desarrollo del Teatro Comunitario y del Oprimido a partir de 2001, así como la recuperación de la memoria y las puestas de Teatro por la Identidad.

Esta suerte de genealogía no pretende agotar la práctica teatral, sino simplemente señalar cómo operó lo político de ciertas expresiones teatrales a lo largo de la historia, qué antecedentes podemos ver en relación con las prácticas de Teatro Comunitario y

⁹ En Cossa, Roberto (2004). “El teatro siempre hace política”. *Revista Ñ*.

Teatro del Oprimido y desde qué imaginarios y sobre qué políticas culturales se desarrollaron las prácticas que analizaremos en detalle en los Capítulos 3 y 4.

2.1- La urgencia de la “concientización”

A finales del siglo XIX Argentina abrió sus puertas a la inmigración europea. De este modo de los 200.000 habitantes que vivían en Buenos Aires en 1869, se sumaron cerca de un millón para el Centenario en 1910¹⁰. Pero si el sueño de iluministas como Sarmiento era traer la “civilización” de Francia e Inglaterra, los que vinieron eran mayoritariamente españoles e italianos que huían de las tremendas condiciones económicas y muchos de ellos eran perseguidos políticos por sus ideales transformadores. Así el anarquismo y socialismo fueron desarrollándose en la ciudad y se nuclearon en los sindicatos, primero en la FOA (Federación Obrera Argentina) y luego con la FORA (Federación Obrera Regional Argentina) desde donde llevaron a cabo la primera huelga general en 1902.

Para los anarquistas era muy importante la difusión de sus mensajes con el fin de transmitir estas ideas traídas de Europa hacia la población del país. Un órgano fundamental para la “concientización” era el teatro. En el día de descanso laboral tenía lugar la velada anarquista donde se realizaban conferencias, lecturas públicas, representaciones teatrales y un gran baile final.

De esta manera, además de un órgano de difusión primordial como era el periódico *La Protesta*, el teatro constituyó un medio interesante, en primer lugar porque divulgaban ideas acerca de la libertad y los derechos sociales a aquellos que no sabían leer. Y por otra parte porque de la mano de Florencio Sánchez, Rodolfo González Pacheco y Alberto Ghirardo este teatro de mensaje llegaba al teatro comercial y por lo tanto tenía la potencialidad difundir los ideales revolucionarios entre aquellos que no se acercaban a los círculos anarquistas.

Según sostiene Roberto Perinelli (2002)¹¹ había una serie de recomendaciones para escribir piezas teatrales que consistía en: claridad en la organización de los contenidos para su correcta recepción, fuerza y convicción en el tono y la utilización de un lenguaje sencillo. Así las obras poseían una fuerte esquematización de contenidos y la

¹⁰ Perinelli, Roberto (octubre 2002). “El teatro anarquista y un autor anarquista, Rodolfo González Pacheco”, revista digital *Sobretudo*, en www.teatrodelpueblo.org.ar/.

¹¹ Ídem.

construcción de personajes dicotómicos en base a estereotipos (patrón-obrero, malo-bueno, explotador-explotado).¹²

Siguiendo a Ana Giustachini (1990)¹³, es posible afirmar que este reduccionismo en la composición de los personajes incluía la figura del personaje esclarecido (el héroe anarquista que se sacrifica por la causa), un personaje que representaba al público que era aquel a quien había que convencer (en general era un obrero nativo) y una mujer que funcionaba como la ayudante del héroe o la oponente porque representaba a aquella que por miedo o por falta de comprensión quería impedir que el protagonista (su marido, su hijo) fuera a la lucha.

Con respecto a Florencio Sánchez, este dramaturgo uruguayo que vivió y escribió en nuestro país tuvo clara simpatía anarquista hacia el 1900 cuando escribía en *La Protesta* y en la revista *El Sol* dirigida por Alberto Ghirardo, y sus obras como *Ladrones* y *Puertas Adentro* (ambas de 1897) se inscriben dentro del modelo del teatro antes mencionado. Sin embargo en sus piezas posteriores y más conocidas ya abandona el riguroso esquematismo para continuar con su preocupación por los más desfavorecidos, de una manera menos directa y con mayores matices. También Armando Discépolo simpatizaba con la mirada anarquista y desde el grotesco de sus obras se ponía en la piel de los más necesitados, pero no se encasilló en los moldes que prevalecían en este tipo de teatro.

En cambio tanto Alberto Ghirardo como Rodolfo González Pacheco fueron activos militantes anarquistas, perseguidos y encarcelados. En su dramaturgia, a partir de los esquemas antes mencionados, incorporaron la figura del gaucho como el lugar de rebeldía y la libertad. Se trataba de un modo de desligar del imaginario popular la idea del anarquismo como movimiento extranjero para incorporar al hombre nativo a las luchas sociales.

En *Teatro obrero*, editado por Araceli Mariel Arreche (Arreche, 2013) sobre textos de Carlos Fos, el investigador teatral estudia el teatro anarquista desde protagonistas menos reconocidos y cuyos testimonios permiten dar cuenta de la urgencia por proporcionar el mensaje libertario, de un teatro muchas veces interpretado por

¹² Entre las obras que responden a este modelo podemos mencionar *Las víboras*, *Hijos del pueblo* y *Cuando aquí había reyes* de Rodolfo González Pacheco, y *Alma Gaucha* y *La Columna de Fuego* de Alberto Guirardo.

¹³ Giustachini, Ana Ruth (octubre, 1990). "La dimensión verbal en el teatro anarquista: la columna de fuego de Alberto Ghirardo", revista digital *Sobretodo* en www.teatrodelpueblo.org.ar/.

aficionados cuyos objetivos más allá de lo estrictamente teatral, estaba ligado a la lucha social: “El teatro urgente, emanado de la necesidad de poblar con discursos a aquellas personas que eran silenciadas por la represión, se destaca en un mundo del proletariado que no suele disociar arte y trabajo.”(54).

Fos describe entre otros, el taller-escuela Sin dogmas que funcionó en la ciudad de Berisso entre 1908 a 1914, aunque por las persecuciones sistemáticas y falta de solvencia económica tenía un carácter ambulatorio. El proyecto educativo le daba gran importancia a la expresión artística, en un manifiesto sus integrantes señalaban cómo debían ser las piezas teatrales libertarias:

Una obra cualquiera sea su propuesta artística no puede ser grosera ni servir de distracción para la audiencia que la disfrute. Tiene que abstenerse de un lenguaje vulgar y servir a la causa del movimiento libertario. En sus textos tienen que estar reflejadas las luchas de los militantes por convertir a la sociedad en un espacio solidario, justo y libre...Nunca puede una obra anarquista dar un mensaje pesimista. No importan los obstáculos por sortear, no hay lugar para una dramaturgia titubeante. Y menos tolerable será si el o los autores se amparan para este tipo de escritos en necesidades creativas individuales (Arreche, 2013:48).

De allí que las piezas teatrales estuvieran bien pautadas y se pidiera ceñirse a lo escrito, hacerlo en un claro castellano (sobre todo en el caso de los inmigrantes), ser fiel al texto de modo tal de asegurar la comprensión del mensaje.

También los títeres se dieron cita en las obras anarquistas. Titiriteros recorrían el país, solos con sus personajes a costas difundiendo el mensaje revolucionario. En muchas ocasiones este modo de teatro que enseñaba, ligado a lo didáctico se basaba en el modelo pregunta respuesta tal como lo muestra la obra interpretada por Cicerón Fabrile, un inmigrante italiano que había ejercido la docencia en su país y se lanzó a dar el mensaje libertario a través de sus títeres:

MATEO: Hoy mi padre no volvió a casa después de la huelga. Yo no sé bien qué es una huelga, pero mi madre me explicó que son luchas que los obreros hacen para que se respeten sus derechos. A mi padre se lo llevó la policía y por eso estoy triste. Me pregunto por qué lo hicieron si los policías se llevan puestos a los ladrones y mi padre es honesto.

RAFAEL: No, Mateo, no es como decís. Yo te puedo asegurar que tu padre peleaba por la justicia y porque es un buen compañero. No te pongas triste, ni dudes de sus actos. La policía trabaja para los patrones y por eso encarceló a tu padre. Lo encarceló por decir la verdad, por defendernos a todos nosotros. Cuando vuelvas a tu casa, tienes que abrazar fuerte a tu madre y, con alegría, decirle cuánto quieres a tu familia y cuánto admiras a tu padre. (Arreche, 2013:54)

Bajo esta perspectiva, el teatro anarquista, se pensaba como un medio para modificar la conciencia. El teatro estaba al servicio de una causa y el lugar político lo proporcionaba aquel mensaje revelador, un ejercicio más pedagógico que dramático.

Advertimos un tipo de teatro centrado en el mensaje, una forma teatral valorada en función de la transmisión de ideas revolucionarias. Sin embargo el teatro puede pensarse en términos políticos bajo otras modalidades y en nuestro país tenemos ejemplo de ello. A continuación desarrollaremos un movimiento que no fue lineal, ni consecuente con una idea, sino que propició el marco para el debate, la creación, que sirvió de refugio en momentos de dictadura e implicó una verdadera alternancia en relación al teatro comercial tanto desde su dramaturgia como en sus modos de organización ligados a la autogestión. Nos referimos al llamado “teatro independiente”.

2.2-Nacimiento y desarrollo del teatro independiente

El teatro de Bertolt Brecht, también fue un teatro de mensaje, pero en sus obras procuraba un distanciamiento con el público con el objetivo de que éste, más que comprometerse sentimentalmente, pudiera construir un pensamiento crítico. En Argentina, este teatro de mensaje junto a obras de otros autores comprometidos como Henrik Ibsen, Samuel Beckett, Eugene O’Neill, Anton Chejov y posteriormente Tennessee Williams, Arthur Miller con una clara sensibilidad social, pudieron ser llevados a escena a partir del nacimiento de un teatro alejado del ámbito comercial: el teatro independiente.

Muchos autores ubican el nacimiento de este teatro tan característico de nuestro país y sobre todo de la ciudad de Buenos Aires, a partir de la creación del Teatro del Pueblo por Leónidas Barletta. Este dramaturgo y periodista, en los años 30, en medio de la crisis económica y la dictadura militar, desde una tarea militante convocaba al público a asistir al teatro y lo hacía agitando una campana de bronce en la puerta del teatro.

Barletta deseaba un teatro popular que revalorizara la escena porteña y con esta idea fundó el 30 de noviembre de 1930 el Teatro del Pueblo que tendría como lema la frase de Goethe: "Avanzar sin prisa y sin pausa, como la estrella".

Según indica Luis Ordaz (1992), el creador de El Teatro del Pueblo afirmaba que "ir al teatro aquí, en Buenos Aires, no es una fiesta del espíritu, como cualquier ejercicio intelectual, es, cuando mucho, una fiesta de los bajos instintos"¹⁴.

¹⁴ Ordaz, Luis, (agosto 1992). “Leónidas Barletta: hombre de teatro”, revista *Sobretudo* en www.teatrodelpueblo.org.ar/

Por lo tanto deseaba crear un espacio con un repertorio de alta calidad donde estuvieran presentes los distintos estilos y tendencias dramáticas “fue desde ese momento que empezaron a imponerse y flamear al tope, las tres banderas típicas de la escena libre: independencia de los empresarios, independencia de divas y capocómicos de turno, e independencia del rendimiento de la boletería.”¹⁵

En la década del 20 habían sido álgidas las discusiones entre los grupos de Florida y de Boedo¹⁶ que involucraban desde literatos hasta dramaturgos en un debate que acompañaría distintos momentos del quehacer artístico. ¿Debe ser el arte un medio para lograr un fin transformador?, ¿o debe ser independiente de todo compromiso político? Para el grupo de Boedo el arte debía estar ligado a la realidad social, en cambio, los de Florida, representados entre otros por Jorge Luis Borges y Oliverio Girondo creían que la revolución en el arte debía desarrollarse dentro del plano estético, la ruptura por la ruptura, el arte por el arte mismo.

Si bien Barletta era proclive a los intereses del arte social y popular promovido por el grupo de Boedo, también su teatro supo albergar la experimentación estética que impulsaban los de Florida. De allí que desde su pequeño espacio en Corrientes al 400 y luego en el gran escenario de Corrientes al 1530, el grupo de Boedo y el de Florida se encontraron compartiendo las carteleras del Teatro del Pueblo. También el Teatro del Pueblo fue un estímulo para la dramaturgia local, impulsó a Roberto Arlt para escribir teatro (obras como *Trescientos Millones*, *La isla desierta*, entre otras...) y el consagrado autor vivió la época de oro de este espacio teatral. Según indica Ordaz, la sala de Corrientes 1530 inaugurada en 1937 con capacidad para 1550 personas se transformó “en una auténtica Facultad de Humanidades, entrañablemente popular, sin exámenes de ingreso ni entrega de diplomas, pues los "cursos" que se dictaban eran abiertos y libres, y no concluían nunca”¹⁷.

Con el gobierno militar de 1943, desalojaron a Barletta y a su gente de la sala que, a partir de entonces, se llamó Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires y, una vez demolido el viejo edificio, y con la ampliación del predio se construyó en 1960 el

¹⁵ Ordaz, Luis, (agosto 1992). “Leónidas Barletta: hombre de teatro”, revista *Sobretudo* en www.teatrodelpueblo.org.ar/

¹⁶ Los nombres de Boedo y Florida referían a su lugar de reunión, en el caso de los de Florida uno de sus puntos de confluencia era la revista literaria Martín Fierro desde donde expresaban sus ideas, cuya sede se encontraba en la esquina de Florida y Tucumán y también acostumbraban a reunirse en la clásica cafetería “La Richmond” cerrada hace unos años, ubicada en Florida y Corrientes. En cambio el grupo de Boedo de carácter más popular se reunían en un pequeño cuarto de la zona sur de la ciudad.

¹⁷ Ordaz, Luis, (agosto 1992). “Leónidas Barletta: hombre de teatro”, revista digital *Sobretudo* en www.teatrodelpueblo.org.ar/

Teatro Municipal General San Martín que conocemos en la actualidad. Según relata Ordaz:

Barletta y los suyos defendieron como tigres su teatro, hasta que finalmente sus puertas fueron forzadas por piquetes de policías y bomberos, cargándose en camiones municipales de basura, a granel, cuatro pisos de elementos -trajes, muebles, cuadros, focos, libros, etc.- que habían sido utilizados para ofrecer arte y cultura. Como no podía bajar los brazos y entregarse, Barletta se cobijó con su gente en el subsuelo de la Diagonal Norte 943.¹⁸

Al fallecer Barletta en 1976, la sala de Diagonal Norte fue dedicada a exposición de artistas plásticos. En 1987 un grupo prestigioso de teatristas lo recuperó bautizándolo con el nombre de Teatro de la Campana, y en 1996 la Fundación Somigliana integrada por grandes dramaturgos, se hizo cargo de su administración y volvió a denominarse Teatro del Pueblo.

La semilla de un teatro como espacio para la formación de grupos independientes y el impulso a la dramaturgia local estaba puesta. A partir de esta primera experiencia se crearon el "Juan B. Justo" (1933), La Cortina (1937); Libre Teatro (1939) y La Máscara (1939) que bajo la dirección de Ricardo Passano, Álvaro Yunque y Elías Castelnuovo se hizo conocida por el estreno de *El Puente* de Carlos Gorostiza en 1949.

En la década del 40 nacieron Teatro Libre Evaristo Carriego (1940), Teatro IFT (1940), Teatro Libre Florencio Sánchez (1940). Ya en los años 50 se consolidó el teatro independiente de la mano de experiencias como las de Teatro Estudio (1950), Nuevo Teatro (conducido por Alejandra Boero y Pedro Asquini en 1950)¹⁹ o Fray Mocho (dirigido por Oscar Ferrigno en 1951), Teatro de los Independientes (por Onofre Lovero en 1951), a lo que se sumó la formación del OLAT (Organización Latinoamericana de Teatro en 1950) y del Instituto de Arte Moderno (IAM) en 1950. Este movimiento tuvo su réplica en ciudades como Córdoba, Tucumán, Santa Fe, Rosario, La Plata, Mendoza.²⁰

¹⁸ Ordaz, Luis. (agosto 1992). "Leónidas Barletta: hombre de teatro", revista digital *Sobretudo* en www.teatrodelpueblo.org.ar/

¹⁹ Cuenta Ricardo Talento que cuando era joven y vivía en Junín, participaba en un grupo de teatro cuyo referente era el grupo Nuevo Teatro, Alejandra Boero y Pedro Asquini mandaban grabaciones de sus conceptos y Asquini cada 15 días les daba charlas. En Scher, Edith, *Teatro de vecinos, de la comunidad para la comunidad*, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, 2010.

²⁰ Al respecto señala Talento que muchos grupos de teatro del interior tenían la idea de "culturalizar" a través del teatro al pueblo, supuestamente sin cultura: "Aún hoy cuando uno viaja al interior, existe aquello de 'el teatro de los cultos' y por eso se sigue utilizando el concepto 'llevar el teatro a los barrios', que tiene implícita la idea de que hay gente con cultura que lleva el teatro a gente que no la tiene" en Scher, Edith (2010). *Teatro de vecinos, de la comunidad para la comunidad*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, p. 80.

Así como se ponían en escena autores consagrados, también constituyó un gran impulso a la dramaturgia local con autores como Carlos Gorostiza, Juan Carlos Gené y Osvaldo Dragún.

Todas estas propuestas nacieron con la idea de construir un teatro diferente al teatro comercial, que se proponía elevar la calidad artística de los espectáculos. Estos espacios, además, constituían lugares de expresión en momentos de dictadura. Incluso tal como señala Rubén Szuchmacher durante los gobiernos de Perón “gran parte de la población, opositora a las políticas gubernamentales encontraron en las salas de teatros independientes sus canales de participación y de expresión”²¹.

Para los años 60 este impulso del teatro independiente fue decayendo por varios motivos: la creación del Teatro General San Martín, la profesionalización de los actores, el surgimiento de otros medios como la televisión. Todo ello contribuyó a ir rompiendo la idea de grupo o elenco ligado a un teatro determinado y por lo tanto la constitución de estos espacios como lugares de pertenencia y de expresión. Así, con el correr de los años 60 y 70 la cantidad de espacios fue disminuyendo para luego tomar un nuevo impulso en los años 80-90.²²

Lo político de esta etapa ya no se advertía en el mensaje propio del teatro anarquista, sino en la posibilidad de expresión, de creación de dramaturgia propia, a la vez que se constituían como ámbitos de reunión y de debate a partir de espacios alejados del circuito comercial, en general autofinanciados y desarrollados por el propio colectivo de artistas.

2.3- Años 60: experimentación, realismo y absurdismo

En la década del 60 que culmina con las expresiones del mayo francés en 1968, el Cordobazo en nuestro país en 1969, se realizó un cuestionamiento desde distintos ámbitos a los modos de vida ligados a la productividad y el consumo. En América Latina la revolución cubana en 1959 dio la idea en la región que una revolución socialista era posible y comenzó, en ciertos ámbitos, a tomar fuerza la necesidad de tomar un compromiso ligado a transformación social que llevaría la radicalización de

²¹ Szuchmacher, Rubén, “Notas sobre el teatro independiente en la ciudad de Buenos Aires”, 1 de marzo de 2006, en <http://szuchmacher.blogspot.com/>

²² Ídem.

las propuestas en la década posterior.²³ Los cuestionamientos contra la sociedad de consumo, implicaban un replanteo sobre los modos de vida y la necesidad de ponderar el lugar del placer, de la creatividad, de la sensibilidad.

En ese marco el ámbito teatral buscó innovar hacia propuestas más experimentales. En esa época se creó el Instituto Di Tella como un espacio que acogió propuestas de vanguardia, les otorgó legitimidad y visibilidad y a su vez, como veremos, proporcionó ciertos límites cuando las propuestas culturales propusieron transformaciones más radicales.

Entre los años 1958 y 1963 la empresa Siam-Di Tella desarrolló la Fundación y el Instituto Di Tella con aportes de la Rockefeller Foundation y la Fundación Ford. El Instituto se convirtió en un importante centro de experimentación artística que abarcaba las artes visuales, la música, el teatro. Estaba estructurado en tres áreas: Ciencias Sociales, Medicina y Artes. Esta última área contenía los Centros de Artes Visuales (CAV), de Experimentación Audiovisual (CEA) y el Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) que a partir de 1963 funcionaron en el mítico edificio de la calle Florida que tanta popularidad y polémica generaron. Dirigido por Jorge Romero Brest, el CAV se proponía el desarrollo del arte argentino, la innovación y su proyección internacional a partir del intercambio con centros similares en el exterior. Fue allí donde los críticos locales se escandalizaron viendo las expresiones de arte pop y los happening. Como señalan Longoni y Mestman (2013), el happening proponía provocar un shock en el espectador, pero terminaron convertidos en una suerte de mito que impidió su inserción en la “praxis vital” en términos políticos y no obstante permitió que se exploraran nuevos modos de expresión. Pasaron por el Di Tella artísticas plásticas como Marta Minujín, León Ferrari, Antonio Berni, Julio Le Parc, entre otros...

En cuanto al CEA dirigido por Roberto Villanueva se limitó a las artes escénicas, ya que como reseña Beatriz Trastoy ²⁴no contaban con equipamiento para realizar experimentación en televisión y la Municipalidad no les permitió usar la misma sala como cine y teatro por lo que optaron por éste último y pusieron especial hincapié en la experimentación con lenguajes no verbales. En 1965 se realizaron dos obras teatrales

²³ Ello se enmarcaba a su vez en un clima internacional donde se desarrollaron los movimientos de descolonización en Asia y África y en este marco el posicionamiento en relación a la larga y cruenta Guerra de Argelia, el movimiento por la paz frente a la guerra de Vietnam, el movimiento hippie, los movimientos estudiantiles en distintas ciudades europeas, entre otras cuestiones.

²⁴ Trastoy Beatriz, (2003) “El Di Tella y la neovanguardia absurdista”, en Pellettieri O. *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*, Buenos Aires: Galerna.

dirigidas por Jorge Petraglia: *Lutero* de John Osborne y *El desatino* de Griselda Gambaro, según señala Pellettieri (2003) en la primera “la innovación se basó en el empleo de música electrónica y diapositivas” y la segunda estaba “enrolada en una estética neovanguardista que los críticos de la época asociaron con Beckett, Ionesco y Pinter” (: 334). El estreno de *El desatino* no sólo significó un vuelco en la dramaturgia local y la consagración de Gambaro como una de las grandes dramaturgas argentinas, sino que creó otra línea de investigación desde el teatro. Además abrió una polémica con el llamado realismo reflexivo que marcó gran parte de los debates en torno a la función social y el lugar de la innovación en la estética teatral de la segunda mitad de los años 60, tema que desarrollaremos al final de este apartado.

Por los escenarios del Di Tella pasaron Norman Briski con un espectáculo de mimo, presentaciones musicales de Nacha Guevara y Les Luthiers, ciclos de danza a cargo de Marilú Marini, Iris Scaccheri y Marcia Moretto, recitales de canciones populares a cargo de Marikena Monti, Jorge Schussheim y Jorge de la Vega.

Vanguardia, innovación y creación artística, el Di Tella llevaba implícito la figura del artista que rompía con los moldes y “las buenas costumbres”, que escandalizaba a la derecha, pero tal como señala Ana Longoni (2004), también producía críticas en la izquierda que los acusaba de frivolidad y falta de compromiso político. Además, desde los movimientos populares, consideraban la producción del Instituto como extranjerizante por su mirada hacia los estilos de ruptura en Europa y Estados Unidos. Nuevamente aquí se advertía, como en las discusiones entre los grupos de Boedo y Florida, si es que el arte resultaba un medio para la transformación o tenía un fin en sí mismo: la ruptura dentro de la propia creación.

El Instituto hizo conocido el pop, el estilo de las nuevas vanguardias norteamericanas y europeas, así como la performance. En teatro incorporaron el video, el teatro experimental, la improvisación, el happening, donde se destacaron autores que luego protagonizarían la escena teatral como Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky.

En 1970 el Instituto pasó por una crisis económica (problemas de financiamiento), además de política por la censura impuesta durante del gobierno de Onganía. El hecho que influyó en su cierre fue la exposición de una obra, *El baño* de Roberto Plate en 1968 que era un auténtico baño donde la gente intervenía pintando grafitis en la puerta. Uno de ellos que insultaba al presidente de facto fue la excusa para cerrar el baño. Curiosamente clausuraron la obra, pero no la muestra con lo que llevó más gente a la exposición.

Como protesta y al mejor estilo dadaísta los artistas sacaron sus obras a la calle y las quemaron. Este hecho marcó un proceso que desencadenó el fin de la institución que, sin embargo, dejó un gran legado en artistas, los que se llamarían luego la “generación Di Tella”.

Más allá de las proclamas anti políticas de muchos de sus artistas y de lo mediático de sus transgresiones, el Di Tella tuvo cierto carácter político en sentido amplio por constituir un gran espacio para la creación, para la ruptura desde el plano artístico con el arte tradicional y promover la generación de jóvenes artistas.

Según reseñan Longoni y Mestman (2013):

El lugar del Di Tella fue, más que creador o descubridor de la vanguardia, el de impulsor y dinamizador de tendencias que ya venían desarrollándose y que, en todo caso, lo excedían. Lo que sí permitió fueron los recursos para la reunión, el trabajo interdisciplinario, la experimentación y el contacto con un nuevo público de arte, crecientemente masivo. (:45)

Por su parte en su heterogeneidad de posiciones, dentro de las artes plásticas, artistas más involucrados con la situación social y política vivida en esos años desarrollaron debates, manifiestos, performance en relación a la necesidad de compromiso político de la expresión artística, incluso cuestionaron la institucionalización del arte desde espacios como el Di Tella, los modos de financiamiento, el sistema de premios, la recepción de las obras limitada a una elite de cierta burguesía acomodada.

Así declaraban artistas plásticos rosarinos en una abrupta irrupción a una conferencia que daba Romero Brest en Rosario lo que ellos denominaron “el asalto a la conferencia de Romero Brest”²⁵:

-Creemos que el arte no es una actividad pacífica ni de decoración de la vida burguesa de nadie.
-Creemos que el arte significa un compromiso activo con la realidad, activo porque aspira a transformar esta sociedad de clases en una mejor.
-Por lo tanto, debe inquietar constantemente, las estructuras de la cultura oficial. (Longoni y Mestman, 2013:122).

Se trataba de grupos de jóvenes artistas de Rosario y Buenos Aires entre los que se encontraban León Ferrari, Roberto Jacoby, Margarita Paksa, Juan Pablo Renzi, Rubén Naranjo, Pablo Suárez, Aldo Bortolotti, Graciela Carnevale, Noemí Escandell, entre otros... que pensaban que la creación artística debía estar ligada a un proyecto de transformación política. Se fueron generando ciertas solidaridades e intercambios entre

²⁵ Se trató de un acto entendido como “Obra de Arte Colectiva” realizado el 12 de julio de 1968, en plena conferencia del director del CAV del Di Tella diez artistas tomaron la sala, cortaron la luz y leyeron a oscuras un manifiesto que cuestionaba la cultura institucionalizada a través del Instituto Di Tella que “absorbe, tergiversa y aborta toda obra de creación”.

la vanguardia porteña y rosarina y un acercamiento a la CGT de los Argentinos ²⁶ que daría el marco para la obra colectiva conocida como *Tucumán Arde* a finales de 1968. La situación de Tucumán era crítica por el cierre de los ingenios azucareros y los intentos del presidente de facto Onganía, de desarticular el gremialismo combativo de la región. El colectivo de artistas involucrados realizaron dos viajes a esta provincia, tomaron registro de la situación, sacaron fotografías, recogieron testimonios y el 3 de noviembre inauguraron la muestra en el local de la CGT de Rosario donde estuvo 15 días con una gran afluencia de público. La muestra tenía collage de recortes periodísticos sobre el tema, fotografías de pobladores tucumanos que mostraban su estado de pobreza y desamparo e imágenes de lucha y represión, cartas escritas por la gente de allí donde describían su terrible situación, carteles con cifras de niveles de desempleo, desnutrición, analfabetismo, mortalidad infantil. Además la muestra también incluía la difusión por altoparlante de los testimonios de dirigentes gremiales y trabajadores. Según reseñan Longoni, Mestman

Cada escasos minutos, un apagón dejaba a oscuras el edificio recordando que moría un niño tucumano. El día de la inauguración se sirvió café amargo, en alusión a la escasez de azúcar que ocasionaba el acaparamiento patronal.

El conjunto del montaje apuntaba, así, a impactar en el espectador a través de todos los sentidos, al presentarse como un “bombardeo” de información visual, escrita, sonora y hasta gustativa. (Longoni y Mestman, 2013:206)

Sin embargo, la muestra en Buenos Aires, inaugurada el 25 de noviembre fue levantada pocas horas después de su apertura. Este hecho de censura hizo abortar no sólo la posibilidad de visualizar la muestra sino las acciones que este grupo tenía previsto para continuar en su tarea de denuncia. A partir de allí muchos de sus integrantes abandonaron la experimentación plástica para concentrarse fuertemente en la actividad política.

Según declara Graciela Carnevale: “Realmente en ese momento creíamos que podíamos modificar la sociedad con esta actividad. No existía el límite entre arte, política, vida. Se mezclaba todo. Vos estabas leyendo a Brecht, a Piscator. Relacionabas la plástica con el teatro”. Y sin embargo, según señala, después de *Tucumán Arde* no pudieron encontrar una idea superadora “rompimos con todo y nos quedamos pedaleando en el

²⁶ Para la época la Central General de los Trabajadores se había dividido por un lado estaba la CGT Azopardo conducida por el dirigente metalúrgico, Augusto Timoteo Vandor más moderada y una línea más combativa, la CGT de los Argentinos (CGTA), conducida por el gráfico Raimundo Ongaro. La conformación de las dos centrales obreras se produce a partir de que en marzo de 1968 Ongaro obtiene la mayoría y se proclama como Secretario General entonces sectores nucleados en torno a Vandor se separan y conforman la CGT Azopardo.

vacío...Aparte eran momentos del todo o nada. Si no estabas participando en la lucha armada, no tenías posibilidad de hacer nada para modificar la realidad. Era el extremo, yo lo viví así”²⁷ .

Como hemos señalado, la ruptura con lo tradicional y la necesidad de innovar y buscar nuevas formas de expresión dominó gran parte de esta década. En relación con la dramaturgia local la necesidad de desmarcarse de la clásica escena nacional dominada por el sainete y el grotesco criollo a la que los nuevos teatristas llamaban el “viejo teatro”, generó dos estilos y dos posiciones diferenciadas de pensar la estética teatral: el realismo reflexivo y el absurdismo.

Tal como reseña Pellettieri (2003) en 1961 se estrenó la primera pieza realista reflexiva: *Soledad para cuatro* de Ricardo Halac y tres años después con el estreno de *Nuestro fin de semana* de Roberto Cossa se afirmó este estilo teatral que fue consolidado con autores tales como Carlos Somigliana, Germán Rozenmacher, Sergio de Cecco, Carlos Gorostiza. Pero en 1965 con el estreno de *El desatino* de Griselda Gambaro y su consagración en la crítica local se estableció una nueva forma de teatro emergente, llamada por Osvaldo Pellettieri como la “neovanguardia”. Un estilo que había tenido su antecedente en las primeras obras de Eduardo Pavlovsky, pero que no habían alcanzado el reconocimiento al que llegó esta pieza teatral.

Como en la década del veinte se habían enfrentado Florida -autodenominada vanguardia- y Boedo -los realistas comprometidos con el arte social-, durante la década del sesenta se enfrentaron los realistas y los neovanguardistas. Desde el citado estreno hasta finalizar los sesenta, hubo varios momentos de mutuas acusaciones y réplicas. (Pellettieri, 2013:337-338)

La polémica se extendía a los periodistas de revistas especializadas, incluso al mismo público ya que una gran parte de espectadores que iban al teatro independiente lugar desde donde se mostraban obras de realismo reflexivo no iban al Di Tella por considerarlo “frívolo” y “ajeno al compromiso”. El punto culminante se dio cuando la Revista Teatro XX premió a la obra *El desatino* como “La Mejor Obra de Autor Argentino Contemporáneo”. De inmediato dos integrantes de la redacción renunciaron en disconformidad con la elección del jurado y la polémica se extendió.

Los realistas reflexivos reclamaban de los absurdistas la falta de compromiso político y desde una lectura casi didáctica de la escena teatral preocupada por la claridad del mensaje juzgaban a la neovanguardia de ambigua, irracional...Desde una cierta idea de

²⁷ Entrevista a Graciela Carnevale y Aldo Bortolotti en Longoni y Mestman (2013), *Del Di Tella a “Tucuman Arde”* Buenos Aires: Eudeba, p.322.

lo que debe ser el teatro argentino y “el ser nacional” muchos críticos del absurdismo lo pensaban como extranjerizante sobre todo por tomar estéticas de Europa y EEUU.

Mientras que los absurdistas juzgaban a esta preocupación realista de falta de originalidad, de cierto tono melancólico propio del tango, la nostalgia, el barrio, así lo definía Gambaro:

Lo que buscamos en toda obra son las claves de nuestro tiempo y nuestro tiempo ya no tolera un teatro entre duquesas y burgueses aburridos, o conflictos a nivel intrascendente de pequeños fracasados. Si tuviera que definir lo que es el teatro argentino de vanguardia, diría que es el esfuerzo de unos pocos autores o grupos de teatro por romper las formas deterioradas del teatro naturalista, por reencontrar un teatro y una imagen nuestras por encima de una transcripción pedestre de la realidad... (Pellettieri, 2013:343)

Los vanguardistas bajo la impronta del Instituto Di Tella ponían el acento en la originalidad, en la ruptura de la convención. Un teatro ambiguo, contradictorio que promoviera la reflexión, la interpretación del espectador. Los éxitos en premios y críticas no siempre fueron acompañados por la recepción del público que estuvo limitado muchas veces a cierta elite que comprendía las convenciones del absurdo y llegaba a interpretar las obras. Pero en este período el absurdismo no se extendió al gran público acostumbrado a puestas más explícitas.

La polémica permaneció durante la siguiente década e implicó un profundo debate cultural, en lo que ambas posiciones coincidían era en la necesidad de modernizar la escena teatral, pero para unos “lo más importante eran las formas nuevas y otros privilegiaron los contenidos nuevos...Fue éste uno de los pocos momentos en que en nuestro campo intelectual teatral se discutió por qué, para qué, para quién, cómo se hacía teatro”. (Pellettieri, 2013:346). Según señala Dubatti, con el realismo reflexivo en la obra *Nuestro fin de semana*: “Cossa propone al espectador de clase media una visión crítica de la sociabilidad argentina e implícitamente la necesidad de cambio.” (Dubatti, 2012:158). Mientras que Gambaro también desde una crítica a la sociedad propone “una desarticulación de ciertas formas propias de la vida argentina: selecciona determinadas figuraciones del imaginario popular masculino...y los transgrede mediante procedimientos paródicos propios de la poética del absurdo, de la postergación infinita del expresionismo kafkiano” (Dubatti, 2012:158-159).

A la vez también en la época se desarrollaba un nuevo modo de grotesco que se advirtió en la famosa obra *La nona* de Roberto Cossa, pero también en otras como *La fiaca* de Ricardo Talesnik o *La valija* de Julio Mauricio.

2.4-Los 70: teatro y compromiso político

El teatro y su relación con las posibilidades de transformación no sólo se pensó desde los mensajes transmitidos, la generación de espacios o la innovación, sino también a partir de bajar de los escenarios e ir con la actuación al barrio, a la fábrica para otorgar la posibilidad a sectores más vulnerables socialmente de atravesar esta experiencia artística.

En nuestro país podemos mencionar para la época el desarrollo de lo que se conoce como teatro militante y los primeros esbozos de lo que Augusto Boal hizo en su corta estancia en nuestro país (1971-1974) bajo el nombre de teatro invisible.

En Argentina por los 70 diversos grupos de teatro salieron hacia los barrios populares, villas de emergencia y fábricas. Entre los colectivos podemos mencionar al Grupo Octubre del que formó parte Norman Briski. Se trataba de jóvenes artistas que, junto a militantes barriales, ofrecían un modo de teatro como resistencia a la dictadura del General Onganía desde su identificación con el peronismo. Según señala Lorena Verzero (2013), Briski ya era conocido por su destacada actuación en la obra *La fiaca* de Ricardo Talesnik con dirección de Carlos Gorostiza en 1967 lo que le había otorgado prestigio dentro del mundo actoral y fama popular por ello “la sola presencia del actor favorecía la difusión del grupo y sus actividades” (:146).

El Grupo Octubre se planteó como herramienta de transformación social en momentos de agitación política y donde el peronismo estaba proscripto. Desarrolló sus actividades de 1970 a 1974 y llegó a contar con nueve grupos que en forma simultánea representaban obras para las poblaciones socialmente más desfavorecidas.

Se trató de un texto teatral más directo y menos elaborado estéticamente, casi panfletario dirigido a debatir y movilizarse por los problemas sociales y políticos del barrio. Tal como señala Briski (2009), el objetivo consistía en crear con la gente del lugar su “propia obra”, primero se investigaban las problemáticas de la zona, a partir de allí se realizaban dramatizaciones y se consultaba a los militantes de base en relación a la claridad del mensaje, posteriormente se hacía la obra y luego se realizaba una asamblea con todos los presentes. Sostiene Briski:

La asamblea para mí es la invención más sofisticada de los hombres. Es el mejor momento después de una obra...Me parece que esa sofisticación de discutir algo, de poder hablar grupalmente, es el nivel más alto que pueden conseguir las personas.²⁸

Si bien se trataba de un teatro integrado por actores, se representaba en el barrio las problemáticas de la gente y luego los vecinos participaban en la asamblea. Las temáticas de las obras tenían que ver con problemáticas cotidianas como la colocación de un semáforo en el Bajo Flores, la instalación de cloacas, la resistencia ante la amenaza de desalojo para la construcción de una autopista, el ingreso de una línea de colectivo a una villa de emergencia en un barrio de Mar del Plata, entre otras cuestiones. Sin embargo “cuando la situación política aparecía en primer plano -en vísperas del retorno de Perón, por ejemplo, las situaciones domésticas dejaban el lugar a los temas políticos” (Verzero, 2013:162).

Como detallaremos en profundidad en el Capítulo 4, para la misma época, Augusto Boal vivió en Argentina, puso en escena diversas obras de fuerte crítica social y junto al grupo Machete desarrolló el Teatro Invisible, una práctica teatral que a partir de generar situaciones teatrales sobre problemáticas cotidianas en ámbitos concurridos como trenes, colas, el grupo de teatro se camuflaba entre la gente y generaba temas que promovían el debate entre los presentes. Sin embargo a diferencia de otros grupos de la época Boal no tuvo una afiliación partidaria al peronismo o al comunismo, sino que desde el marxismo, haciendo una alabanza a la libertad, a la creatividad y con música y baile al estilo brasileño planteaba la urgencia de transformación social. Esta mirada desmarcada de plataformas partidarias generó algunas críticas sobre todo por parte del grupo Octubre.

Otro grupo de la época también ligado al peronismo fue el Centro de Cultura Nacional José Podestá, un colectivo cultural que funcionó entre 1971 y 1974 y tuvo un protagonismo importante en el apoyo a la campaña de Héctor Cámpora. Estaba conformado por actores y músicos entre los que había grandes figuras con reconocimiento público tales como: Juan Carlos Gené (quien en los inicios del colectivo era presidente de la Asociación Argentina de Actores), Laura Yusem, Marilina Ross, Piero de Benedictis, Carlos Carella, Leonor Benedetto, Mauricio Kartun, Juan Enrique “el Chango” Farías Gómez entre otras personalidades tales como Cecilia Thumin

²⁸ Entrevista realizada a Norman Briski por Linari Victoria (17 de octubre de 2009), “Los artistas no somos dueños de nada” en *Miradas al Sur*.

(esposa de Boal) y Ricardo Talento (como veremos luego actual director del grupo de Teatro Comunitario Circuito Cultural Barracas). Dentro del colectivo se generaron debates y reflexiones que influyeron en las posteriores experiencias, tal como señala Talento: “Todo el movimiento actual del teatro comunitario del cual soy referente es una continuidad conceptual de la Podestá”²⁹.

El grupo, que llegó a tener 40 integrantes, puso en escena un espectáculo que tenía dos partes: *Se viene el aluvión...Sin segunda vuelta* en clara alusión a las elecciones presidenciales y el regreso del peronismo y *Hacia la victoria total*. Su segunda obra: *Fiesta de la victoria* ya celebraba el éxito electoral. Las obras surgían de improvisaciones colectivas y luego se realizaba una dramaturgia final a cargo de Juan Carlos Gené y Oscar Rovito. Armaban sus espectáculos en zonas marginales y barrios humildes de distintos puntos del país, así como también en grandes salas. Tenían gran éxito de público, tal como lo reseña Verzero: “La afluencia masiva de público se debía a dos motivos fundamentales: la adhesión de las bases al peronismo de ese momento y la participación de gran cantidad de figuras públicas en el grupo” (Verzero, 2013:179).

Sin embargo los medios de comunicación nunca difundieron estas experiencias. Además de lo teatral, la música tenía un lugar protagónico con canciones que luego formaron parte de la cultura popular como “Para el pueblo lo que es del pueblo” de Piero. En julio de 1973 el grupo grabó en vivo el *Cancionero de la liberación* en el teatro del sindicato de Luz y Fuerza con tres recitales a sala llena. Sin embargo estas experiencias permanecieron un breve período de tiempo, con la renuncia de Cámpora y el viraje del peronismo hacia la derecha: “la continuidad de un colectivo como la Podestá se revelaba conflictivo, tanto que no tardó en disolverse.” (Verzero, 2013:180)

Este gran colectivo estaba formado por pequeños grupos teatrales muchos de los cuales siguieron luego de la disolución de la Podestá tales como la Compañía Argentina de Comedias creada por Carlos Carella que además del montaje de obras también inauguraron una novedosa modalidad teatral conocida como “Asados con teatro” una experiencia que realizaban en instituciones barriales a lo largo de todo un domingo. Con la idea de conectarse con sectores populares desde el teatro, las familias tenían acceso a actividades lúdicas, el asado al mediodía y por último la obra de teatro que finalizaba con una ronda de mate donde se charlaba sobre lo visto en la dramatización.

²⁹ Palabras recogidas por Verzero, Lorena (2013) *Teatro militante*. Buenos Aires: Biblos.

Otro de los grupos teatrales que estaban dentro de la Podestá era el grupo Cumpa en el que participaron Mauricio Kartun y Ricardo Talento entre otros... Hicieron teatro de sala, además de Teatro Periodístico a la manera de Boal³⁰ y formaron parte de la cátedra de Historia Nacional y Popular en la Facultad de Ciencias Económicas de la UBA cuyo titular era Horacio González, allí el grupo teatral dramatizaba temáticas abordadas en la materia. Debido a las amenazas y el peligro que significaba seguir actuando en 1976 este colectivo teatral se disolvió.

Otro de los grupos de la época fue Libre Teatro Libre creado en 1969 en el Departamento de Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba. En torno a María Escudero docente de la cátedra de Práctica Escénica se nuclearon algunos estudiantes que conformaron un grupo que a diferencia de los otros grupos mencionados en este caso la exploración estética y la militancia política iban de la mano. Vivieron el Cordobazo y ello los marcó, en la universidad se vivía un clima de efervescencia y con Escudero se dedicaron a trabajar sobre creaciones colectivas. Realizaron obras teatrales donde jugaban con el lugar del espectador y los actores. Y los fines de semana organizaban “fiestas teatralizadas” con happening y temáticas particulares con las que “recaudaban fondos para ver teatro en Buenos Aires” (Verzero, 2013:220). Al año siguiente los estudiantes querían seguir con esa dinámica, pero se les impuso trabajar obras de autor y ante las protestas expulsaron a Escudero de la universidad y los alumnos abandonaron la institución. A partir de allí se conformó el grupo que continuó hasta 1975. En su exploración estética Libre Teatro Libre comulgó con ciertas expresiones del Di Tella, y en el plano internacional el Living Theater, Jerzy Grotowski (con quien tomaron un seminario intensivo cuando el teatrista polaco viajó al Festival Nacional de Córdoba en 1971), Antonin Artaud, Erwin Piscator, Bertolt Brecht, entre otros... Se oponían a la idea de teatro burgués, la de autor y la escena a la italiana para dar lugar a concepciones más corporales y experimentales, menos realistas. Lo que como una renovación del debate entre realistas y absurdistas recibió nuevamente las críticas de los grupos de militancia peronista. Realizaron giras por Latinoamérica donde visitaron Chile, Bolivia, Ecuador, Colombia, Perú, Venezuela. En 1973 viajaron a Tucumán en una suerte de continuidad simbólica del *Tucumán Arde* y luego de un gran trabajo de investigación estrenaron en 1974, la obra *El fin del camino* sobre la realidad de los ingenios azucareros en Tucumán.

³⁰ Esta modalidad teatral consiste en cuestionar desde la dramatización noticias publicadas en los medios masivos. La describiremos con mayor profundidad en el Capítulo 4.

Así como Octubre tenía relación con el Peronismo de Base, algunos miembros del grupo Libre Teatro Libre participaban del PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores) y Tucumán, justamente era el foco guerrilla revolucionaria. Verzero (2013) tomando las palabras de uno de los miembros del grupo, Lindor Bressán, sostiene que había cierto tironeo entre la preocupación estética de los grupos y la urgencia política de la guerrilla. A finales de 1974 presentaron la obra en Córdoba, pero los conflictos sociales los obligaron a levantar la función y partir, meses después, a Venezuela donde realizaron una gira por todo el país en 1975. Algunos miembros se quedaron en Venezuela y otros regresaron al país, pero tuvieron que exiliarse en los años posteriores con el golpe de Estado de 1976.

Otro de los grupos fue Once al Sur, formado en 1969 por Oscar Ciccone, Yaco Guigui y Rubens Correa y Lucrecia Capello quienes se incorporaron luego. Un mes después de su primer estreno *Mirá lo que te está pasando* la sala fue clausurada. Se trató de una excusa que encontraron las autoridades para impedir que se siguiera dando la obra. El grupo, entonces, buscó actuar en el exterior y luego de un arduo trabajo salieron de gira en 1971 a Centro América y EEUU donde permanecieron hasta 1972, allí tomaron clases con un discípulo de Grotowski y le dieron a su formación una impronta más corporal que completarían con la participación en el Festival de Wroclaw en Polonia donde establecieron contacto con el Laboratorio Teatral de Grotowski. La experiencia le dio al grupo además de trabajo de laboratorio corporal un compromiso mayor con la realidad política (Verzero, 2013). Entre 1973 y 1975 estuvieron a cargo del Departamento de Teatro del Centro Nacional de Artes en El Salvador, allí el grupo realizó obras de teatro a partir narraciones de la gente del lugar que luego se debatían en asamblea. También hicieron experiencias de Teatro Invisible al estilo de Boal con quien tomaron contacto en Nueva York. Si bien el grupo no tuvo una afiliación partidaria, en su labor social trabajaron con militantes sociales entre ellos del Partido Comunista Salvadoreño. En 1974 algunos miembros del grupo manifestaron su deseo de regresar a Buenos Aires, según reseña Verzero, así lo manifestaba Rubens Correa: “Acá estaban pasando un montón de cosas. Yo sentía que me las estaba perdiendo...estuvimos en veinte países y podríamos haber seguido así...y yo no quería”. Al regreso a Buenos Aires a mediados de 1975, a pesar de ser conocidos por su trabajo en el exterior, su fractura interna y la tensión política vivida por aquellos años impidió la continuación del grupo.

Cierto estilo de estos grupos teatrales comulga con los grupos de Teatro Comunitario y Teatro del Oprimido y por tanto podríamos afirmar que ha servido de antecedente o inspiración para las producciones teatrales que analizaremos en los siguientes capítulos. Un elemento central es la presencia de la música y los coros típicos también de la escena teatral comunitaria. Lorena Verzero (2013) describe una escena de *El fin del camino* del grupo Libre Teatro Libre donde los actores abandonaban los elementos propios de cada personaje miraban al público, tomaban su caña y cantaban a capela una canción que invitaba a la lucha, luego se producía un silencio y los actores golpeaban su caña contra el suelo produciendo un ritmo que va in crescendo. La interpelación al público, el uso del elemento caña como parte de la realidad usada en la construcción de la ficción, el canto en grupo, el protagonismo del pueblo y la lucha desde la organización colectiva son recursos que utiliza el Teatro Comunitario y, como veremos luego, se puede ver en escenas de obras tales como *El Fulgor Argentino* del Grupo de Teatro Catalinas Sur o *Alimento desbalanceado* del Grupo de Pompeya. Otro de los ingredientes que comulga con las formas de teatro en la comunidad tiene que ver con desligarse de las obras de grandes textos para incursionar en creaciones colectivas que privilegian lo corporal, el canto colectivo y la idea de teatro pobre a partir de crear imágenes dramáticas desde lo metonímico donde la parte (en este caso la caña) remite al todo; siguiendo los lineamientos de Grotowski y Barba. Por su parte había en estas expresiones una preocupación por romper con el teatro tradicional para recuperar el lado festivo de la expresión teatral, su forma ritual donde se interactúa con el público como vimos en las experiencias de las fiestas teatrales o los “Asados con teatro”. Al igual que las dos expresiones teatrales que analizaremos en los Capítulos 3 y 4, las obras de los grupos no eran de autor, sino solían partir de las necesidades y problemáticas que expresaba la gente del barrio y luego se debatía la dramatización en la asamblea final o la ronda de mate. También el uso de los espacios como la calle, la fábrica, la escuela y las temáticas de las obras abocadas a los problemas locales guardan similitud con las expresiones de Teatro Comunitario y Teatro del Oprimido. Por último la urgencia de un teatro que tematizara sobre los problemas sociales para su transformación establece una similitud con los propósitos de las expresiones de Teatro del Oprimido.

De hecho, como hemos visto, uno de los referentes más importantes del Teatro Comunitario, Ricardo Talento, participó del Grupo Podestá y Cumpas. Mientras que Adhemar Bianchi, director del grupo de Teatro Comunitario pionero, Catalinas Sur,

también participaba en Uruguay de experiencias de teatro militante donde realizaba escenas de teatro de agitación en fábricas y en los barrios desde su militancia en el Frente Amplio. Además Boal que venía de una larga experiencia de teatro militante en Brasil junto al grupo Arena, vivió por esos años en Argentina y algunas de sus técnicas teatrales como el Teatro Invisible o Teatro Periodístico fueron gestadas en esos años convulsionados.

Desde luego estas experiencias como las que veremos luego tienen en común su compromiso con la realidad política, aunque los modos de expresión en las experiencias posteriores no tenderán a lo panfletario, a la respuesta única sino más bien a la reflexión y la construcción colectiva. Además estos modos de teatro militante guardan una diferencia fundamental con los grupos de Teatro Comunitario y Teatro del Oprimido que analizaremos en los Capítulos 3 y 4: son los actores los únicos que ejercen la actividad teatral. El público da ideas, debate, toma contacto con los actores, pero no pone el cuerpo en la dramatización, sino que permanece ausente de la expresión teatral. Esto se rompe en el teatro de vecinos para vecinos como los protagonistas llaman al Teatro Comunitario y en el Teatro del Oprimido donde el espectador pasa a ser espect-actor (pone el cuerpo en escena para presentar alternativas a la situación de opresión planteada).

A partir de 2001 y en el marco de un contexto social de crisis económica e institucional, el actor Norman Briski retomó su trabajo en el teatro social y comenzó a alternar su trabajo profesional con el teatro en barrios desde Brazo Largo, un grupo con el que hizo durante algunos años obras en barrios obreros, villas de emergencia y fábricas recuperadas. Nacido de su vinculación con las Madres de Plaza de Mayo, su nombre se debe a la idea de solidaridad (tender una mano, un “brazo largo”).

Desde las problemáticas y la vinculación con los propios protagonistas de esos espacios, el grupo realizó un modo de teatro anclado en la experiencia en el lugar y desde una tarea colectiva. De este modo, según señalaba su director, la expresión teatral más que un entretenimiento se constituye como una herramienta para producir cambios en la sociedad. Con todas las dificultades que ello implica a la hora de pensar el rol del actor. Tal como manifiesta Briski:

En la Argentina es muy difícil armar un elenco con actores para un trabajo solidario y comprometido. Me parece que se distorsiona la esencia del actor, que es la creatividad asociada con la movilización social. En ese sentido, se hizo extremadamente difícil vertebrar, hace tres años, el grupo ‘Brazo Largo’. El esfuerzo hoy es mucho mayor, pero

sigue siendo absolutamente gratificante dramatizar con la comunidad a partir de lo que uno escucha, ve y siente.³¹

Volviendo al período analizado, podemos sostener que durante los años 70 se difundieron las concepciones artísticas e intelectuales sumamente ligadas al compromiso político y la transformación social, y una puesta teatral más ligada al ritual colectivo y la cercanía con el público en total cuestionamiento al teatro burgués. Se difundió la obra teatral de Antonin Artaud y Gerzi Grotowski quien, como señalamos, viajó en 1971 a Argentina.

Pero además circularon concepciones teatrales del Open Theatre (fundado por Joseph Chaikin ex actor del Living Theatre de Nueva York) sus textos teatrales *Viet Rock* y *America Hurrah* fueron representados en Buenos Aires por el Equipo del Teatro Payro bajo la dirección de Jaime Kogan y por el Grupo Nuevo Drama con dirección de Carlos Gandolfo. En 1970 Lee Strasberg, uno de los más reconocidos formadores del Actor's Studio, dio un curso en la sala Casacuberta del Teatro Municipal General San Martín que, según reseña Pelletieri (2003), cambió el modo de interpretación del sistema de Stanislavski que se hacía en el país. Se creó la revista teatral Teatro '70 que dio a conocer los trabajos de Grotowski, Eugenio Barba, el Living Theatre, Richard Schechner y el “teatro de guerrilla” y “teatro campesino”.

Por su parte la escena teatral no estuvo exenta de la censura propiciada por los sucesivos gobiernos militares, y ya a partir de finales de 1973 de la acción de la Triple A y la última dictadura cívico-militar. Vimos cómo los grupos de teatro militante se fueron desarticulando a partir de 1974. En la escena teatral independiente un caso emblemático de ello fue la obra *El señor Galíndez* de Eduardo Pavlovsky. Ya alejada de las vanguardias de los 60 y con un estilo más realista, la obra se centra en dos muchachos que hablan cotidianamente de su trabajo como si fuera algo corriente y le están por enseñar “el trabajo” a un tercero y cuando aparecen dos mujeres con la que “van a practicar” se devela, entonces, que éstos eran torturadores y “su trabajo” la tortura. A partir de esta pieza, Pavlovsky escribió toda una serie de obras en la que indagaría sobre la subjetividad de los torturadores, las contradicciones de hombres capaces de hablar con mucho cariño con su familia y luego ejercer la tortura. Estrenada en 1973 en el teatro Payró tuvo mucho éxito nacional e internacional, pero el teatro sufrió un atentado en noviembre de 1974. Otra de sus obras, *Telarañas*, fue prohibida

³¹ En Alonso, Gustavo (2004). “El júbilo del Teatro popular”, *La Pulseada* N°19.

en 1977. Pavlovsky sufrió un intento de secuestro en 1978 del que se salvó milagrosamente y finalmente debió exiliarse. También lo hizo Norman Briski quien el mismo año del atentado al teatro Payró le explotó una bomba en su casa, lo mismo sucedió en 1975 en el teatro donde Nacha Guevara estaba por estrenar *Las mil y una nachas*. Muchos artistas fueron amenazados de muerte; gran cantidad de obras censuradas, de salas cerradas; muchos actores, directores, dramaturgos partieron al exilio y otros fueron desaparecidos.

La efervescencia expresiva de los años precedentes fue silenciada y el movimiento teatral se fue replegando. En 1969 cerró sus puertas Nuevo Teatro y el Teatro del Pueblo con la muerte de Leónidas Barletta. La represión y la severa crisis económica del país a partir de 1975³² con el impacto del “Rodrigazo” hicieron que muchas salas teatrales tuvieran que cerrar sus puertas. La necesidad de permanecer invisibilizados por la represión, hizo que muchos artistas comenzaran a trabajar en estudios creados en casas viejas, en locales sin carteles.

2.5- Vuelta a la democracia

La apertura democrática, encontró muy pocos teatros. Sin embargo el mapa urbano en Buenos Aires fue recuperando poco a poco sus espacios, gracias entre otros al movimiento de Teatro Abierto.

Los ciclos de Teatro Abierto nacieron en plena dictadura por la necesidad de un grupo de autores de revitalizar la dramaturgia argentina y lograr modos de expresión en momentos de censura. Los teatros oficiales no tenían obras de autores nacionales contemporáneos. El movimiento convocó a autores, actores y sobre todo tuvo el apoyo de un público necesitado de libertad de expresión. Para la primera edición contaron con 21 autores, 21 directores y 150 actores. Comenta uno de sus mentores, Osvaldo Dragún:

En 1980 en medio del terremoto desatado por la dictadura militar del 76', comenzaron a aparecer pequeños círculos, algún estreno, alguna obra, algún intento de recrear grupos teatrales. Algunos autores nos reuníamos en nuestras casas (era lo más seguro) para contarnos cosas, para aprender...A alguien se le ocurrió decir que el autor argentino no existía. No sé por qué nos pusimos tan furiosos...Ahora pienso que fue un pretexto. Tal

³² El “Rodrigazo” se llamó al ajuste propiciado por el plan económico elaborado por el entonces ministro de economía del gobierno de Isabel Perón, Celestino Rodrigo considerado como uno de los ajustes más grandes de la historia del país. Rodrigo produjo una fuerte devaluación lo que tuvo como consecuencia una brutal inflación que trajo subida de precios en los productos básicos y servicios, desabastecimiento, entre otras cuestiones...

vez descubrimos en ese momento del 80 que ya era tiempo de unir las islas flotantes en un continente.³³

Así se reunieron en principio autores y luego se sumaron directores, actores, músicos, escenógrafos, técnicos. Continúa Dragún: “Creo que el objetivo profundo fue volver a mirarnos a la cara, sin vergüenza... Y cuando a la primera reunión que llamamos vinieron más de cien personas...sentí que habíamos atravesado el espacio del miedo.”³⁴

Sostiene Villanueva Cosse protagonista del ciclo:

Me acuerdo el pánico que tenía en el escenario el día del estreno y de pronto comenzamos a sentir que el público era papá nuestro, había un clima mágico, aquí hubo algo que empezó a transformar el público en dueño del espectáculo³⁵.

Teatro Abierto, creó una idea de comunión entre actores y público, una suerte de refugio que contrastaba claramente con las políticas represiva de esos años. Aunque la frontera entre actores y público era clara (a diferencia de las expresiones teatrales del Teatro Comunitario y Teatro del Oprimido que analizaremos en los siguientes capítulos) se respiraba un clima de unión particular potenciado por la situación de violencia institucional. Ello se advertía, sobre todo, en la relación entre los actores, donde como analiza Villagra (2013) más allá de la urgencia en la realización de las producciones teatrales había un “permanente estado de asamblea” que superaba las divisiones político- partidarias de sus integrantes: “Los unía la práctica del trabajo colectivo, del ejercicio de la solidaridad, la cooperación y la unidad de acción, en contra de la dictadura” (:4) y este trabajo colectivo lograba anteponerse al miedo que sentían los participantes en plena dictadura militar. Sostiene Villanueva Cosse:

Todos teníamos miedo, algunos más otros menos y no por ser más o menos cobardes sino más o menos concientes. Nos hizo políticos el teatro y la situación del país. Entendimos que podíamos formar parte de un colectivo que no iba a hacer la revolución, pero si colaborar en cambiar las cosas. De ahí la idea de gesta... Fue una experiencia muy especial, en Teatro Abierto nunca se hizo una votación, pero no porque un reglamento lo impidiera, sino porque había un espíritu de grupo muy particular donde se rechazaba o se aprobaba por unanimidad.

Los ciclos de teatro se llevaron a cabo de 1981 a 1985. Del primer ciclo podemos nombrar a autores de trayectoria como Aída Bortnik, Roberto Cossa, Osvaldo Dragún, Griselda Gambaro, Carlos Gorostiza, Ricardo Halac, Eduardo Pavlovsky, Carlos Somigliana, Oscar Viale, entre otros...Comenzaron el 28 de junio de 1981 en el Teatro del Picadero, una sala recién inaugurada y la convocatoria desbordó las previsiones.

³³ Dragún, Osvaldo, “Cómo lo hicimos”, www.teatrodelpueblo.org.ar

³⁴ Ídem.

³⁵ En Charla *Teatro y Dictadura: 40 años del golpe cívico-militar, 35 años de Teatro Abierto*, 21 de marzo de 2016 en el Centro Cultural de la Cooperación.

Una semana después, un comando ligado a la dictadura incendió las instalaciones de la sala. Según relata Osvaldo Dragún: "... bajo la llovizna de esa madrugada nos fuimos reuniendo todos, ante las ruinas del teatro. Era nuestro teatro. Y la llovizna nos corría por los ojos. Como habíamos recuperado la vergüenza no tuvimos vergüenza de llorar".³⁶

Desde la Fundación Somigliana, reflexionan: "al igual que el público, los militares habían advertido que estaban en presencia de un fenómeno más político que teatral".³⁷

A partir de este incidente se desplegaron muestras de solidaridad: más de veinte salas se ofrecieron para continuar el ciclo, pintores reconocidos donaron cuadros para recolectar dinero y personalidades importantes de la cultura como Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato y Adolfo Pérez Esquivel expresaron su adhesión. Como en otras ocasiones ya señaladas, la censura estimuló aún más la asistencia de un público que tomó el espacio teatral como un modo de protesta. Así llenaron las funciones en el teatro Tabarís, un teatro comercial con el doble de capacidad donde continuó el ciclo. Y al canto de "Buenos Aires, Buenos Aires no es un flan/Buenos Aires no es un flan porque tiene su cultura/Si usted quiere que no muera, / caramba/hay que matar a la censura, caramba"³⁸ público y artistas renovaron el ciclo durante cinco años consecutivos.

Sostiene Raúl Serrano: "Teatro Abierto fue un trabajo desalienado y desalienante no nos pagaba nadie, trabajábamos hasta las 3 o 4 de la mañana, arriesgábamos nuestra vida, poníamos lo mejor y nos sentíamos maravillosos, porque ese es el verdadero trabajo creador"³⁹. Y agrega una espectadora del ciclo: "Nosotros también nos sentíamos parte... Yo estuve viendo *Gris de Ausencia* cuando a la madrugada pasó el incendio del teatro y me fui a la puerta del Picadero. La gente llegó antes que los organizadores del ciclo."⁴⁰

Teatro Abierto dio lugar a la expresión en tiempos de dictadura, la posibilidad de reunión, al trabajo colectivo entre las distintas disciplinas teatrales, pero además emergió como constructor de una nueva identidad ligada al trabajo colectivo y creador que se encontraba soterrada por los años de represión. Y desde luego estimuló la formación de nuevos autores, directores y actores.

³⁶ Dragún, Osvaldo, "Cómo lo hicimos", www.teatrodelpueblo.org.ar

³⁷ Fundación Somigliana, "Teatro Abierto", en www.teatrodelpueblo.org.ar

³⁸ Canciones de Teatro Abierto en www.teatrodelpueblo.org.ar

³⁹ En Charla *Teatro y Dictadura: 40 años del golpe cívico-militar, 35 años de Teatro Abierto*, 21 de marzo de 2016 en el Centro Cultural de la Cooperación.

⁴⁰ Ídem.

Según señala Roberto Cossa, durante las dictaduras de las décadas del 60 y el 70 el teatro argentino sufrió no tanto la censura explícita como el terror, lo que obligó a muchos a exiliarse y los que permanecieron debieron aplicar la autocensura, un sentimiento de repliegue interno que hizo explosión a partir de los ciclos de Teatro Abierto.

En aras de desmitificar el ciclo teatral que ha pasado a la historia como un hito heroico, Verónica Perera (2016) plantea ciertos límites a su politicidad que se advierten en que mantiene las características del teatro convencional: permanece la distancia entre actores y espectadores; no sale del espacio teatral para incursionar en espacios abiertos, “no redistribuyó roles ni competencias como espacios de expresión novedosos o alternativos para no teatristas ... ni el guion ni la dirección se colectivizaron o se horizontalizaron.” (:6). Más bien se sostuvo un modo teatral ligado al teatro independiente con obras de autor, limitadas al espacio de la sala y una clara división de roles. Aspectos que veremos que son problematizados e incorporados en parte por el Teatro Comunitario y Teatro del Oprimido.

Sin embargo, sostiene Perera, Teatro Abierto abrió la posibilidad de realizar un modo asambleario y horizontal de hacer teatro “formando comunidad a partir de la praxis, del hacer-en-común, lejos de cualquier identidad esencializada y homogeneizante” (:11). Una práctica comunitaria que tomará protagonismo a partir de la crisis social, política y económica del 2001, momento en el que el Teatro Comunitario adquiere su carácter “desmesurado” y multiplica en los más de 50 grupos que hay en la actualidad y el Teatro del Oprimido comienza a desarrollarse en nuestro país.

El 10 de diciembre de 1983 asumía el presidente Raúl Alfonsín luego de siete años de dictadura militar y terrorismo de Estado que había concluido con 30.000 desaparecidos. En un mensaje al Congreso de la Nación, Alfonsín aseveraba: “los objetivos fundamentales del gobierno constitucional se encuentran en los ámbitos cultural, social y político” (Madoery, 1990:62). Ello de alguna manera signó las ideas políticas del gobierno centradas en la consolidación de la democracia, la libertad de expresión, la promoción de espacios culturales. Pero el gobierno de Alfonsín heredaba un país sumido en una deuda externa monstruosa contraída durante los años de dictadura, un tejido social mermado por años de autoritarismo y una fuerza militar que conservaba su peso institucional.

El gobierno radical pasó por vaivenes en lo económico y político, en su relación con los distintos actores sociales y la hiperinflación de 1989, por algunos considerada como un “golpe de mercado”, determinó su salida anticipada del gobierno.

Es de destacar la realización a los juicios a la Junta Militar, y la formación de la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) que escribieron el informe conocido como *Nunca más*. Al tiempo que los levantamientos militares de Semana Santa y Villa Martelli, pusieron fin a estos juicios bajo las leyes de Punto Final y Obediencia Debida.

Por lo tanto, con la memoria trunca e inestabilidad en la economía, si el primer gobierno democrático vislumbró en los primeros años imaginarios ligados a la necesidad de expresión estas significaciones poco a poco se fueron desplazando hacia preocupaciones ligadas a un repliegue hacia el interior de la economía familiar (inflación, planes económicos, trabajo). Más que de ciudadanía se comenzó a hablar de la necesidad de privatizar los servicios para “modernizar” el país cuestiones que allanaron el camino para las políticas neoliberales que realizaría el menemismo en la década posterior: “los noventa habían comenzado antes en la Argentina” (Wortman, 2002:331).

En el ámbito cultural Ana Wortman (2002) señala que en esos años los espacios ligados a la cultura constituyeron uno de los principales escenarios de reflexión y elaboración de la nueva etapa política del país. Fue el ámbito de expresión de intelectuales de diversas corrientes políticas, de artistas que recuperaban la voz luego de años de censura y terror. La ciudad de Buenos Aires vivió el nacimiento del Programa Cultural en Barrios en 1984 que permitió el acceso gratuito a distintos talleres en los barrios de la capital. En 1993 el grupo Catalinas Sur consiguió incorporarse al programa obteniendo subsidios para la realización de sus talleres que contribuyeron al crecimiento del grupo.

El Programa Cultural en Barrios experimentó un auge durante aquellos años, luego fue descuidado en la época menemista. No obstante resurgió durante el gobierno de Aníbal Ibarra en la ciudad y volvió al abandono a partir del 2008 cuando asumió el gobierno de la ciudad Mauricio Macri. Sin embargo, el programa con sus más de 1200 talleres en toda la ciudad, más allá de los vaivenes económicos y políticos, se fue sosteniendo a lo largo de los años a partir de una tarea voluntarista y perseverante de sus docentes⁴¹.

⁴¹ En asamblea realizada en marzo de 2012 para el comienzo del año lectivo en el Centro Cultural Pugliese del barrio de Villa Crespo los docentes explicaban a los alumnos que no se les acreditaba el

Si los ochenta se conoce como la “década perdida” (Azpiazu, 1991), no podemos sostener esta expresión para pensar el ámbito cultural. Durante la época podemos señalar la presencia de numerosos festivales de música, teatro, danza en los espacios públicos. Además de la organización de nuevas compañías teatrales, tal como señala Dubatti (2011), se desarrolló una gran producción teatral con una diversidad de temáticas desde propuestas más intimistas hasta la reconstrucción de la memoria, pasando por propuestas que utilizaban la comicidad. Y como la dictadura había opacado todos los espacios “produjo una situación de orfandad absoluta y lo que vino después lo hizo aceptando que no había ningún modelo de paternidad. Se había producido un vacío, había que atacar como se pudiera y sobrevivir” señala Ricardo Bartis⁴². Además el Teatro General San Martín tomó un nuevo impulso y se desarrollaron grupos teatrales que desde una necesidad de expresión o como una postura ideológica frente a las propuestas comerciales, tomaban las calles.

Surgió, por entonces, el Mo.Te.Po. (Movimiento Teatro Popular) que nucleaba a diversos grupos de teatro callejero entre ellos, Los Calandracas que se congregaron para esa época y de allí formaron posteriormente el Circuito Cultural Barracas y el Grupo de Teatro Catalinas Sur. El movimiento tuvo vigencia hasta 1989 y posibilitó el encuentro e intercambio entre los grupos. Así lo contaba Adhemar Bianchi, director del Grupo Catalinas Sur:

En principio nosotros integrábamos el Mo.Te.Po. que era más que nada un movimiento que terminada la dictadura salió a hacer teatro en la calle. Estaba el grupo Dorrego, Diablolomundo, Arco Iris Enojado, Informe de Mujeres, Los Calandracas. Éramos cerca de 10 grupos que nos fuimos encontrando en plazas, entonces creamos un movimiento de teatro popular. Después en la medida en que es muy difícil mantener un grupo en la calle, es que muchos grupos fueron desapareciendo. Seguimos en contacto con Los Calandracas que luego empezaron una política de teatro muy parecida a la nuestra, es nuestro grupo hermano y a partir de estos dos grupos el nuestro y el de ellos, comenzamos un planteo de multiplicar.⁴³

Durante este período lo político y lo económico parecían tambalear, eran objeto de negociaciones y muchas veces de progresivas renunciaciones (desde el Juicio a las Juntas, las políticas sociales, el bienestar económico). Se hacía evidente, entonces, el

sueldo desde finales de 2011 y realizarían festivales en la calle, pero no dejarían de dar clase porque su lucha estaba centrada en la continuación de los talleres y la actividad artística, <http://centrosculturaleslucha.blogspot.com.ar>

⁴² Citado en Dubatti, Jorge (2011) “El teatro argentino en la Posdictadura (1983-2010)”, revista digital *Stichomythia*, Universidad de Valencia.

⁴³ Testimonio en entrevista realizada.

incumplimiento de aquello que anunciaba Alfonsín en su campaña electoral: “con la democracia se come, se educa, se vive”.

Sin embargo en lo cultural, el período alfonsinista, dejó una semilla importante en el desarrollo de la actividad artística. A continuación veremos la década del 90 y la construcción de una nueva cultura que logró posicionarse como hegemónica a tal punto que se la llamó la “cultura menemista”. Sin embargo tal como sostiene Raymond Williams (Williams, 1977) el proceso cultural nunca está acabado, y por los resquicios de unas prácticas que legitimaron las políticas neoliberales se construyeron otros modos de pensar a la cultura que dieron lugar, entre otras cuestiones, a la creación de la Ley Nacional del Teatro (1997).

2.6-Sálvese quien pueda

Los años 90 estuvieron signados por la profundización del programa neoliberal iniciado en la dictadura cívico-militar. Este nuevo paradigma tomó fuerza en el mundo con la de la política económica implementada por Margaret Thatcher en Reino Unido, Ronald Reagan en EEUU, la caída del muro de Berlín y con ella del bloque socialista y la configuración de una hegemonía capitalista en Occidente. En nuestro país durante las dos presidencias de Carlos Saúl Menem, tal como señala Domingues (2009), el Estado se puso al servicio de las grandes corporaciones y aplicó una revisión fiscal y políticas monetarias estrictas (el famoso “uno a uno”). La desnacionalización de la economía, la apertura a las importaciones, las privatizaciones (desde servicios hasta recursos naturales)⁴⁴, la flexibilización laboral promovieron una fuerte concentración de capital y tiraron por tierra el Estado de bienestar. Así quebraron industrias y creció la desocupación. A la vez se cerraron aquellos ramales ferroviarios que no eran rentables (desde una idea de transporte como negocio en vez de como servicio). Y quedaron pueblos a los que el cierre de las fábricas o del tren que pasaba por allí los convirtió en lugares despojados, casi en poblaciones “fantasmas” (luego veremos en especial el caso

⁴⁴ Las privatizaciones estuvieron a cargo de José Roberto Dromi y María Julia Alsogaray. Están consideradas una de las mayores privatizaciones en el mundo donde el Estado se redujo a su mínima expresión al poner en manos privadas: la petrolera YPF, Aerolíneas Argentinas, Entel, gas del Estado, La Caja Nacional de Ahorro y Seguro, Obras Sanitarias, los aeropuertos, correo, la energía eléctrica, la seguridad nacional, dos plantas siderúrgicas, el Mercado de Hacienda de Liniers, las radios, los canales de televisión, las carreteras, los ferrocarriles. Por su parte las empresas adjudicatarias se vieron beneficiadas con el monopolio de los servicios que administraban (Entel, 1996).

del pueblo de Patricios, que vivió una profunda transformación a partir del Teatro Comunitario).

Con respecto a la política de Derechos Humanos, se produjo un gran retroceso, el gobierno del presidente Menem decretó el Indulto que sumado a las leyes de Punto Final y Obediencia Debida durante el gobierno de Alfonsín terminó de tirar por tierra los intentos de juzgar a los responsables por el terrorismo de Estado. Esta situación junto a los problemas sociales y económicos creó un sentimiento de aporía o sin salida generalizada (Entel, 1996).

Fue por esos años que en un barrio como Barracas muy golpeado por los efectos de las políticas neoliberales sobre todo por el cierre de fábricas y la creciente pauperización de la población, nació el Circuito Cultural Barracas que, para sorpresa de sus integrantes, tuvo una gran convocatoria. Así manifestaban la situación desde sus letras: “Lucía fue operaria de una fábrica o cuidó hijos ajenos/Hoy anda con carro carboneando/para ganarse el puchero/con sus seis hijos a costas/y un destino negro, negro. (Obra *Zurcido a mano*)

Los imaginarios de la era menemista tan claramente definidos con la frase “sálvese quien pueda”, estaban ligados en forma mayoritaria al individualismo, la pérdida de lazos sociales, la frivolidad, al consumo, la apolítica, la resignación. Como indica Ana Wortman:

El gobierno menemista tuvo la enorme capacidad de instalar un nuevo imaginario en la Argentina en torno a qué se debe entender como moderno y adaptado a los nuevos tiempos y qué modelos sociales o culturales forman parte de un pasado ya muerto. (Wortman, 2002:334).

Por lo tanto aquello moderno era lo que provenía de las empresas privadas y no del Estado, lo que aspiraba a ser como lo de los países “desarrollados”, incluso se valoraba la posibilidad de acceder a objetos importados sin tener en cuenta que ello estaba produciendo la desindustrialización del país. A la vez, coincidiendo con un discurso global que promovía el fin de las ideologías, aparecían como obsoletas aquellas ideas ligadas a la transformación.

En cuanto al proyecto de país se valoraba esta particular “modernización” y la estabilidad cambiaria, despreciando las terribles consecuencias sociales que ello producía. La cultura también sufría las consecuencias del neoliberalismo, sin políticas culturales y víctima de una fuerte reducción presupuestaria. Consecuente con la

progresiva mercantilización de los espacios y el abandono de políticas de apoyo a la cultura, se fueron cerrando los cines de barrio, al igual que salas teatrales.

Hacia el final del mandato menemista, la Asociación Argentina de Actores junto al Movimiento de Apoyo al teatro (MATE) creado en 1995 por iniciativa de Alejandra Boero y conformado por actores, dramaturgos y directores, realizaron una serie de actos y protestas con el fin de luchar por una política cultural donde “el teatro fuese valorado como espacio de intercambio, reflexión y crecimiento de creadores y espectadores”⁴⁵

En un acto de gran convocatoria frente al teatro San Martín exclamaban:

Políticos: Basta de verso, llegó el tiempo de la poesía. Los artistas nos sentimos defraudados por la falta de interés real de los partidos, sus líderes y sus asesores, en el tema cultural. A la mayoría de los políticos la cultura les es ajena; para algunos es una enemiga.

Finalmente en 1997 lograron la sanción de la Ley Nacional de Teatro N° 24.800 que creó el Instituto Nacional del Teatro (INT) para el fomento y apoyo a la creación teatral en todo el país. En el ámbito porteño, a este organismo se sumó en Buenos Aires el Instituto para la Protección y Fomento de la Actividad Teatral no oficial de la Ciudad de Buenos Aires (Proteatro) en 1999. Ambos organismos otorgan subsidios a la actividad teatral, en el caso de Proteatro ello se consiguió gracias a un compromiso que las organizaciones promotoras de la Ley establecieron con las primeras autoridades electas de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires⁴⁶. Tanto el Instituto Nacional de Teatro, como Proteatro otorgan subvenciones a muchos grupos de Teatro Comunitario. También se desarrollaron nuevos espacios en escuelas de teatro como El Excéntrico de la 18 de Cristina Banegas inaugurado en 1986 y Andamio 90 creado por Alejandra Boero, los primeros de una serie de experiencias teatrales que proliferarían en la década siguiente. Se recuperó el antiguo Teatro del Pueblo y en esta configuración de nuevos espacios al teatro independiente, se le sumó el teatro under en distintos espacios como el mítico Parakultural o Babilonia. A su vez hay que sumar la consolidación del Centro Cultural Ricardo Rojas inaugurado en 1985 como espacio de la cultura under a partir de las expresiones de Batato Barea, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese o Los Macocos.

⁴⁵ www.mate.net.ar

⁴⁶ En la reforma constitucional de 1994 se estableció un gobierno autónomo para la ciudad de Buenos Aires que se eligió en 1996 y una Constitución propia sancionada en el mismo año. Fuente: www.buenosaires.gov.ar

También se desarrollaron festivales internacionales, el principal fue el Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA) en 1997. Además se produjo la visita de numerosos teatristas como es el caso de Eugenio Barba y el Odin Teatret quien vino por primera vez a la Argentina en 1986, 1987 y en varias ocasiones en la década del 90. El creador de la antropología teatral, además de la presentación de sus obras, dio seminarios y desarrolló jornadas de intercambio sobre este modo teatral más corporal y arraigado en las identidades culturales que dejó huella en la escena local.

2.7-Protagonismo ciudadano: la necesidad de hacer

Como señalamos, la década del 90 además de las políticas económicas y el opacamiento de la cultura, también fue un tiempo en que se dio marcha atrás a los intentos de juzgar a los militares participantes de la última dictadura. A las Leyes de Punto Final y Obediencia Debida sancionadas en el gobierno de Alfonsín, se sumó el Indulto que dejó libres a los militares que habían sido juzgados.

Pasados los tiempos de manifestaciones y protestas, parecía que el tema se vivía ya con resignación. Sin embargo como la memoria es algo que perdura y que tarde o temprano sale a relucir, años después, en el 2000, un grupo de artistas junto a las Abuelas de Plaza de Mayo creaba Teatro por la Identidad.

Como un intento por sensibilizar a la sociedad y contribuir a devolver la identidad de los chicos apropiados en la última dictadura, realizaron un primer espectáculo en el teatro Ricardo Rojas, con un éxito inusitado. La obra *A propósito de la duda* basada en testimonios de HIJOS (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), Abuelas y Madres de Plaza de Mayo, se estrenó bajo la dirección de Daniel Fanego el 5 de junio de 2000. Pensado para cinco funciones, la gran recepción que tuvo hizo que realizaran funciones dobles y luego trasladaran el espectáculo al Centro Cultural Recoleta donde estuvo hasta fines de noviembre de ese año. Según narra Patricia Devesa (Dubatti, 2003) el espectáculo fue visto por 8000 espectadores y ese año siete jóvenes recuperaron su identidad.

En una carta de Daniel Fanego leída por Valentina Bassi en la apertura del segundo ciclo expresaba: “Teatro por la identidad nos devuelve nuestra condición de juglares de nuestra gente, testigos de la memoria de nuestro pueblo, de nuestra memoria. Nos dignifica. Nos reúne...nos encuentra” (Dubatti, 2003:396). De esta manera los artistas involucrados sentían recuperar su rol social.

“El teatro es nuestra herramienta para cumplir con una función que consideramos esencial: actuar para no olvidar, actuar para encontrar la verdad”, sostienen los que desde ese entonces se constituyeron como un grupo de artistas comprometidos con la reconstrucción de la memoria.⁴⁷.

Para 2001 decenas de espectáculos se realizaron en veinticinco teatros con más de treinta mil espectadores. Ese año setenta chicos se acercaron a Abuelas de Plaza de Mayo para preguntar por su identidad, así solicitaba Daniel Fanego en la apertura del segundo ciclo: “Pongámonos las máscaras del teatro, compañeros, para sacarle la careta a la mentira”.

Los ciclos se mantuvieron a pesar de la crisis, en 2003 se incorporaron teatros fuera de la Capital Federal. Al año siguiente viajaron con la propuesta a España. Luego realizaron una tarea itinerante por las provincias, hicieron ciclos en Córdoba, Mar del Plata, Tucumán, Chaco, Bariloche, Rosario, Paraná.

En 2008 llevaron a cabo el 1º Encuentro Internacional de Teatro por la Identidad donde durante un mes se dieron cita en el teatro Cervantes una gran cantidad de grupos de todo el país y del exterior (de ciudades como Madrid, Barcelona, Montevideo). Entre los colectivos también participó, el grupo de Teatro Comunitario Catalinas Sur.

Teatro por la Identidad ha continuado su labor, ganó una gran cantidad de premios, instaló el tema tan terrible de la apropiación de bebés en la sociedad, ha realizado una labor de multiplicación de su tarea en grupos de Teatro por la Identidad en distintas localidades del país y en el exterior (en Madrid, Cataluña y Venezuela). Además, a partir de la permanencia de sus ciclos ha permitido el desarrollo de nuevos artistas y ha cumplido una importante labor social y desde luego política. Tal como señalan desde su campaña institucional “un país que tiene en claro su identidad, que conoce su historia no puede ser avasallado ni sometido”. Por lo tanto los ciclos lograron visibilizar y poner en la mesa un tema que parecía no importarle a nadie. Sostiene Luis Rivera López miembro de la comisión directiva de Teatro por la Identidad:

Teatro por la identidad nace luego de los 90, en una época donde estábamos todos sumidos en una especie de letargo donde la cultura crítica, el teatro comprometido fue quitado de aquello que tenía valor, por eso cuando empezamos nos sorprendió a nosotros mismos. En principio dijimos ‘Vamos a apoyar a las Abuelas, vamos a hacer un teatro que hable de la identidad y de paso a ver si recuperamos un poco de nuestra identidad’ y fue un fenómeno que nos terminó superando a nosotros mismos. Ese primer año hicimos

⁴⁷ En www.teatroxidentidad.net

40 espectáculos en 40 salas, todos buscaban su propia identidad a través de este proyecto.⁴⁸

El estilo teatral, sobre todo en los primeros años, ha sido el testimonial donde actores representan nietos, abuelas y también a los propios apropiadores y cuentan los acontecimientos vividos desde recreaciones hechas de casos reales.

Además de teatro por la identidad, a partir del 2001 con un país golpeado por la crisis económica y política, desde una fuerte necesidad de expresión, de creación colectiva el teatro independiente fue creciendo poco a poco. Y lo hizo en lugares pequeños, no sólo en la calle Corrientes sino en los barrios, en galpones que habían sido talleres, en casas, en locales.

De esta manera y en la puja por un espacio independiente ya no para luchar por la censura o la autocensura, pero sí por dar lugar a ámbitos de creatividad para nuevos actores y directores se fueron creando salas pequeñas en distintos barrios porteños muchas de las cuales conjugan la enseñanza de teatro, con la presentación de espectáculos.

Además de la recuperación de la memoria y el restablecimiento de la escena teatral, las protestas del “que se vayan todos” fruto del hartazgo generalizado por la profunda crisis institucional y económica del país que se manifestó en el 19 y 20 de diciembre de 2001⁴⁹ también influyeron en la expresión teatral. Se desarrollaron prácticas con un importante protagonismo ciudadano como: las asambleas barriales y las fábricas recuperadas que influyeron notablemente en las prácticas teatrales que analizaremos a continuación: el Teatro Comunitario y el Teatro del Oprimido. A continuación haremos una breve reseña de estas dos experiencias porque proporcionan un marco importante desde donde pensar el desarrollo tanto del Teatro Comunitario como del Teatro del Oprimido.

Aunque no perduraron en el tiempo, las llamadas asambleas barriales constituyeron uno de los primeros modos de recuperación de la ciudadanía y de apropiación de los espacios públicos. Organizadas por vecinos en cada barrio, las asambleas llegaron a ser

⁴⁸ En Charla *Teatro y Dictadura: 40 años del golpe cívico-militar, 35 años de Teatro Abierto*, 21 de marzo de 2016 en el Centro Cultural de la Cooperación.

⁴⁹ Como consecuencia de la profunda crisis sumado al “corralito” y el hartazgo por una clase política ajena a los problemas de la población, se produjeron las manifestaciones multitudinarias del 19 y 20 de diciembre donde la población salió con cacerolas (el “Cacerolazo”) a repudiar al gobierno al grito de “que se vayan todos”. Las protestas fueron duramente reprimidas y definieron la salida del gobierno de Fernando de la Rúa.

250, entre Capital y Gran Buenos Aires y se conectaban a través de mega encuentros en la “interbarrial”, que se realizaba en Parque Centenario.

Una de las características más notorias de las asambleas es que se desarrollaron a partir de organizaciones de vecinos descentralizadas y de forma horizontal. Además, frente a la privatización de los espacios, pudieron recuperar el barrio como lugar de debate, de toma de decisiones a partir de las reuniones en las esquinas, en las plazas, al pie de monumentos históricos de los barrios.

Además estas reuniones de vecinos con su organización en distintas comisiones de trabajo y su importante capacidad de acción, tal como señala Maristella Svampa (2002) devolvieron “a los individuos la capacidad de devenir verdaderos actores de la vía pública; en definitiva, en convertirse en sujetos del propio destino, tanto individual como social” (Svampa, 2002:1). Algunos integrantes de los grupos de Teatro Comunitario se conocieron en las asambleas, como es el caso de Alma Mate de Flores o tienen relaciones con el movimiento asambleario del barrio como el Épico de Floresta a quien la Asamblea Barrial de Floresta convocó a formar parte del Centro Cultural El Corralón de Floresta donde actualmente el grupo tiene su sala teatral.

Con el tiempo las asambleas, fueron apagando su fervor inicial. Sin embargo ya habían sembrado la posibilidad de generar espacios de interacción donde reconstruir los lazos sociales resquebrajados por años de neoliberalismo. En la asamblea se reunían la clase media, la media baja, las clases más empobrecidas, cartoneros, organizaciones piqueteras y estos cruces, más allá de sus tensiones e infinitos debates, fueron desarrollando acciones en forma colectiva como la organización de comedores, bibliotecas, cooperativas de trabajo.

Otro fenómeno significativo del accionar popular y que continúa a lo largo del tiempo fue el de las fábricas recuperadas. A partir de la crisis productiva que padeció nuestro país como consecuencia de las políticas neoliberales mencionadas, una gran cantidad de fábricas debieron cerrar sus puertas y ante la desesperación por la pérdida del empleo, muchos trabajadores decidieron ocupar las plantas industriales y poner nuevamente las máquinas a funcionar. Un nuevo modo de trabajo en cooperativa y sin patrón se advirtió en muchas fábricas.

Las primeras fueron la ex *Gip-Metal* ubicada en la localidad de Sarandí, Partido de Avellaneda, la planta reabrió sus puertas a comienzos del 2001 como *Cooperativa Unión y Fuerza*, IMPA en 1998, *Zanon* llamada *Cooperativa FASINPAT* (Fábrica sin Patrones) una gran planta industrial de cerámicas en Neuquén. También en 2001, la ex

empresa textil *Bruckman*, denominada luego *Cooperativa de Trabajo 18 de Diciembre*, su nombre se debe a la fecha en que sus costureras tomaron la fábrica, justo un día antes del que “se vayan todos” .

El modo de trabajo se ha organizado en cooperativas, donde todos los socios cobran el mismo salario, participan de igual modo en las ganancias y las decisiones las toman en conjunto. Más allá de ciertos matices propios de cada organización, si algo tienen en común es que se centran en las personas, la dignidad de su trabajo, la participación y la solidaridad mutua, por sobre la maximización de las ganancias.

Además muchas de ellas colaboran con proyectos sociales y han realizado en sus espacios centros culturales como es el caso de FANSIPAT (Fábrica Sin Patrón) que tiene un grupo de teatro formado por trabajadores de la fábrica, el IMPA con su centro cultural donde además de salas teatrales (el Grupo Matemurga hizo funciones allí con su primer espectáculo *La Caravana y Rizoma* dio talleres de Teatro del Oprimido), tienen un bachillerato con orientación en cooperativismo, una radio, un canal de televisión y el proyecto para una crear una Universidad de los Trabajadores.

También vale mencionar a Grissinópolis llamada La Nueva Esperanza una fábrica de grisines donde funciona el grupo de danza comunitaria *Bailarines de toda la vida* , dirigido por Aurelia Chillemi, que constituyó una de las sedes del 7° Encuentro de Teatro Comunitario en 2008. O la imprenta recuperada Chilavert donde ensaya el Grupo de Teatro Comunitario de Pompeya.

Una importante empresa que trabaja bajo la forma de cooperativa es el Hotel Bauen, recuperado por sus trabajadores en 2003, un lugar que, además de hotel, se ha constituido como un espacio cultural para distintas expresiones artísticas (teatro, música, danza, exposiciones). Pero además la Cooperativa Hotel Buenos Aires Una Empresa Nacional (su nombre actual que forma la sigla B.A.U.E.N) brinda solidariamente su espacio a organizaciones sociales para la realización de conferencias, seminarios y debates, incluso actividades para la difusión de productos hechos en fábricas recuperadas.⁵⁰

Así, a partir del 2001, distintos grupos desde estructuras independientes de las instituciones formales y con relaciones de horizontalidad, irrumpieron en la escena y desplazaban la frivolidad para dar lugar a movimientos alternativos. La necesidad de

⁵⁰ Lavaca (2009), *Sin patrón*, Buenos Aires: Lavaca editora y Klein, Naomi (2001). *No logo*. Buenos Aires: Paidós.

hacer algo, de tomar protagonismo frente al desastre institucional y la debacle económica del país estaba en el sentimiento de muchos. Comenta Edith Scher directora del grupo de Teatro Comunitario Matemurga:

Creo que el momento post 2001 fue un momento propicio para que un montón de experiencias que venían engendrándose desde hacía muchos años, tuvieran un tiempo histórico para nacer. Yo sentía que debía hacer algo... En un principio la idea era hacer algo relacionado con el canto y casi con ello me vino la idea de un primer espectáculo.

De esta manera, tomar la calle, reunirse con gente que nunca se había visto para organizar la subsistencia fueron acciones predominantes frente a la profunda crisis económica. Sostienen desde el grupo Rizoma de Teatro del Oprimido:

A partir del 2001 con gente que venía trabajando en asambleas barriales, fábricas recuperadas y movimientos sociales nace la idea de crear una grupalidad más grande, de generar redes y es que empiezan a relacionarse con el Teatro del Oprimido como herramienta de transformación.

En el 2003 a partir del gobierno de Néstor Kirchner y los cambios políticos prácticamente en toda la región latinoamericana, se abandonaron las propuestas neoliberales para intervenir en la economía. Finalizaron las que durante la época menemista se llamaban las relaciones “carnales” con EEUU⁵¹ para posicionarse en relación de igualdad con los otros países. Además se efectivizó la negativa a conformar el ALCA⁵² y se creó una alianza en el marco de la región latinoamericana.

Se abrió, entonces, un período caracterizado por imaginarios ligados a una identificación con una identidad nacional y latinoamericana (se advirtió en los multitudinarios festejos, en el uso de banderas, en los discursos políticos). Se estimuló la creencia en la política, la militancia, el hacer en forma colectiva.

Debemos mencionar a modo de pincelada en esta contextualización la forma de intervención del Estado en la economía a partir de la centralidad en el desarrollo del empleo y el consumo, en la promoción de políticas sociales como la Asignación Universal por Hijo o el traspaso de las jubilaciones a manos del Estado, en el plano educativo el aumento del presupuesto para educación. También es necesario mencionar la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual en 2009 que, entre

⁵¹ Durante gran parte de la historia latinoamericana, EEUU realizó acuerdos bilaterales con cada país de Latinoamérica con el fin de indicar las políticas a seguir en cada país de la región.

⁵² El ALCA (Área de Libre Comercio de las Américas) fue un intento por realizar una alianza con los países latinoamericanos que incluía EEUU y Canadá donde se conformaba un área de libre comercio, la propuesta fue rechazada y se formó años más tarde la UNASUR (Unión de Naciones Suramericanas) y la Celac (Comunidad de Estados Latinoamericanos y Caribeños).

otras cuestiones, le otorgaba un espacio importante de las frecuencias a los medios comunitarios.

Un rasgo muy peculiar del momento fue el restablecimiento de los juicios a los militares, el comienzo de un proceso de condena a los cómplices civiles de la dictadura (en especial empresarios que facilitaron datos o realizaron listas “negras” para la desaparición de personas, jueces implicados en la apropiación de niños y bebés). Se puso el acento en la recuperación de la memoria y la justicia sobre una etapa como la de la última dictadura militar que parecía condenada al olvido.

La reacción popular en los años posteriores a la crisis (2002,2003), la experiencia de autogestión de las fábricas recuperadas, los modos de trabajo horizontal de las asambleas barriales sumado a la importancia otorgada a lo social desde el plano de la política (a partir de 2003), la resignificación de palabras como militancia, transformación social contribuyó a la multiplicación de los grupos de Teatro Comunitario, lo que éstos señalan como la “desmesura” de esta práctica teatral, y el desarrollo de grupos de Teatro del Oprimido. Desde los grupos pioneros Catalinas Sur y Circuito Cultural Barracas, el trabajo en red dentro de las expresiones de Teatro Comunitario (creación de la Red de Teatro Comunitario), abrió un período de multiplicación en el Teatro Comunitario caracterizado por la consolidación de una gran cantidad de grupos en Buenos Aires y distintas provincias del país. Se desarrollaron distintos modos de intervención del teatro en la comunidad, teatro en zonas de alta vulnerabilidad social, en cárceles, en organizaciones sociales, en escuelas...Se difundió la obra de Augusto Boal, aunque en forma precaria (préstamos, fotocopias) ya que la reedición de sus libros recién se haría en 2016 y se gestaron los primeros grupos de Teatro del Oprimido que comenzaron su período de multiplicación.

Los comienzos del siglo XXI no escapan a la complejidad y contradicciones. Así como advertimos el protagonismo ciudadano, también prevalecen algunas tendencias al repliegue interno. Ciertas herencias de tiempos neoliberales se mantienen (el culto al consumo, la promoción del éxito individual, la flexibilización del trabajo), y a su vez se incorporan otras que favorecen la tendencia al encierro en el hogar como la construcción social del miedo. De la mano de estas ideas aparecen imaginarios ligados a este sentimiento de inseguridad, la necesidad de encierro, la desconfianza hacia el Otro, la estigmatización social. Veremos en los siguientes capítulos como el Teatro Comunitario y Teatro del Oprimido resisten a estas ideas al proponer a una comunidad salir al espacio público y restablecer los lazos sociales a partir de la expresión teatral.

Por lo tanto advertimos que se trata de una época compleja, paradójica. Por un lado se reconstruye la creencia en la posibilidad de cambio desde la política, se realizan actividades barriales, se desarrollan experiencias comunitarias entre ellas el Teatro Comunitario experimenta un gran crecimiento y nacen los primeros grupos de Teatro del Oprimido en Argentina. Pero por otro, ciertos imaginarios heredados en la década del 90 como el culto al consumo, la valoración del éxito individual, sumado a la construcción social del miedo y el sensacionalismo mediático operan de manera hegemónica en la sociedad. Esta densidad en las problemáticas se ve en las obras de ambas expresiones teatrales. También tenemos que mencionar en los últimos años la popularidad que fue teniendo la lucha contra la desigualdad de género a partir de las sucesivas manifestaciones organizadas por el colectivo “Ni una menos”, que dio asidero para desarrollar con mayor fuerza en nuestro país los Laboratorios Magdalenas, Teatro de las Oprimidas.

En el recorrido por las dimensiones culturales de la época cabe resaltar la formación del colectivo Cultura Viva integrado por distintas organizaciones comunitarias que van desde centros culturales, radio o televisión comunitaria, diarios barriales, grupos de teatro, danza, circo, artes visuales, cine comunitario. El colectivo ha organizado distintos encuentros y congresos nacionales y en Latinoamérica con el propósito de intercambiar experiencias, acciones, visiones, proyectos y promover la sanción de una Ley de Cultura que garantice apoyo económico a organizaciones culturales comunitarias (0,1% del presupuesto nacional), herramientas técnicas y de formación para llevar a cabo la labor comunitaria y la colaboración en la tarea de multiplicación. La Red de Teatro Comunitario y muchos grupos de Teatro Comunitario están involucrados en este colectivo y tienen gran protagonismo. Describiremos en el Capítulo 3 el I Congreso Nacional de Cultura Viva Comunitaria que se llevó a cabo en Unquillo, Córdoba y el I Encuentro de Redes de Cultura Viva Comunitaria en Rivadavia.

El cambio de gobierno y con éste el rumbo político de 2015 a 2017, año en que finalizamos nuestra tarea de investigación, hacia políticas neoliberales no despojó los imaginarios construidos en los años anteriores, tal como dice una de las integrantes de Teatro del Oprimido “no es que se vino el neoliberalismo y se acabó todo, nosotros seguimos trabajando”, pero sí se recrudeció la situación económica y con ésta la dificultad de muchos teatros para seguir funcionando ya que a la retracción del consumo, le siguió el aumento de tarifas de los servicios básicos (luz, agua, gas) que

para muchas salas teatrales hicieron insostenible la continuación, mientras otras recortaron presupuesto y procuraron ver modos alternativos de recaudación de fondos a través de la realización de actividades paralelas en el espacio, más allá de lo meramente teatral.

En esta suerte de genealogía, vimos que el teatro es político en el anarquismo que lo utiliza como un modo de propaganda política, señalamos su carácter político desde el nacimiento de espacios y colectivos artísticos con el desarrollo del teatro independiente. Advertimos lo político desde la innovación y la experimentación creativa en el Instituto Di Tella y los debates en torno a la necesidad de buscar nuevas formas de expresión o ceñirse a la realidad. Sin embargo vimos cómo más allá de las críticas, la propia búsqueda desde un espacio alternativo propició el carácter transformador de esta experiencia.

Analizamos un teatro que bajaba de los escenarios y se dirigía a las clases populares como el accionar de los distintos grupos de teatro militante. Y finalmente comentamos el carácter político desde un espacio de sensibilización por la recuperación de nuestra memoria social a través del Teatro de la Identidad.

Analizaremos en los Capítulos 3 y 4 el alcance de esa ruptura en expresiones teatrales donde ya no es el actor profesional el que se abre a esa búsqueda sensible, sino el propio vecino o espect-actor y lo hace desde una tarea de multiplicación a partir de un trabajo en red, lo que crea aquello que los grupos de Teatro Comunitario señalan como “la desmesura” de esta práctica teatral. Veremos en el próximo capítulo las características del Teatro Comunitario desde la idea que lo político de esta expresión como el Teatro del Oprimido parte de pensar en la capacidad de todo ser humano para realizar una tarea artística y desde esa premisa convoca al vecino a actuar.

Capítulo 3. Teatro Comunitario: creación de vecinos

“Ay vecino véngase a hacer teatro en la plaza/no va a quedarse solo/que lo tengan en su casa/no va a quedarse solo/véngase para la plaza” (Grupo de Teatro Catalinas Sur)



Corría el año 1983, finales de la dictadura, un grupo de vecinos del barrio de Catalinas Sur se reunía en medio de un estado de sitio aún vigente. Una fuerte necesidad de reconstruir las redes sociales rotas durante aquel período negro de la historia argentina, los llevó a encontrarse en una plaza a jugar, danzar y cantar. Así es como este grupo dirigido por Adhemar Bianchi, armó un primer espectáculo en la Plaza Malvinas que tuvo un éxito inesperado, a los que siguieron el clásico *Venimos de muy lejos, El fulgor argentino* y otras tantas obras.

En 1996, en el marco del modelo neoliberal profundizado en la era menemista, otro grupo de vecinos, esta vez del barrio de Barracas, formaron el Circuito Cultural Barracas dirigido por Ricardo Talento. Con la profunda crisis política y económica del 2001, otro quiebre social impulsó la necesidad de reconstruir lazos sociales rotos. Con la ayuda de los dos grupos pioneros, Catalinas y Barracas, se crearon una gran cantidad de grupos en distintos barrios porteños, en la provincia de Buenos Aires, Córdoba, Catamarca, Misiones, Mendoza, Salta...

Al año 2017, esta expresión colectiva cuenta con más de 50 grupos y 2500 integrantes en todo el país. La cantidad de grupos y participantes implicados hace referencia a un fenómeno que fue creciendo de manera exponencial, es lo que los grupos llaman “la desmesura” para referirse al desarrollo del Teatro Comunitario. Desde una lógica de trabajo conjunta, los grupos formaron la Red Nacional de Teatro Comunitario, realizaron 10 Encuentros de Teatro Comunitario y la Red pasó a formar parte del colectivo cultural Cultura Viva Comunitaria.

El Teatro Comunitario se define como “un teatro de vecinos para vecinos” ya que está formado por habitantes del barrio o la localidad y dirigido a la propia comunidad. Sus obras de creación colectiva tematizan sobre el lugar donde habitan y se presentan en el propio territorio. Procuran una organización de tipo comunitario y autogestionada y se articulan entre los distintos colectivos a partir de un fuerte trabajo en red. Dentro de esta perspectiva se soslaya la idea de recuperar los espacios de encuentro y revitalizar al barrio, a la localidad como un modo de comprometerse con el lugar que habitan y desde allí generar comunidad.

Para darle cierta densidad al análisis de este movimiento teatral, previamente realizamos algunas reflexiones en torno a conceptos claves que se ponen en juego en esta expresión teatral como identidad, experiencia urbana, memoria y comunidad.

Luego haremos una caracterización general de esta práctica para finalmente analizar la historia y las obras de 20 grupos de Teatro Comunitario que agrupamos en distintos apartados de acuerdo a la zona geográfica. De esta manera veremos:

- 10 grupos en la Ciudad de Buenos Aires: Grupo Catalinas Sur en el barrio de la Boca; Circuito Cultural Barracas; Pompetriyosos en Parque Patricios; Grupo de Teatro Comunitario de Pompeya; Res o no res en Mataderos; El épico de Floresta; Boedo Antiguo; Matemurga en Villa Crespo; Alma Mate en Flores; Villurqueros en Villa Urquiza.

- 4 grupos en la Provincia de Buenos Aires: Los okupas del andén en La Plata; Teatro Comunitario de Berisso; La Caterva en City Bell; Despa Ramos en Ramos Mejía.

- 3 grupos zonas rurales de la Provincia de Buenos Aires: Cooperativa la Comunitaria de Rivadavia y La Pampa; Patricios Unido de Pie en Patricios (partido de 9 de julio) y Cruzavías en 9 de julio.

- 3 grupos en otras provincias del país: el grupo Orilleros de la Cañada en Córdoba; Chacras para todos en Mendoza y Alas en Salta.

Luego analizaremos la puesta en común de estos grupos en 3 Encuentros Nacionales y 2 Encuentros de Cultura Viva Comunitaria. Por último reflexionaremos sobre esta práctica en términos de movimiento teatral. Al final agregamos una grilla donde se sintetizan las principales características de cada uno de estos colectivos artísticos.

3.1-Identidad, experiencia urbana, memoria y comunidad

El Teatro Comunitario está profundamente anclado al territorio por lo tanto un concepto clave para analizar el fenómeno es la idea de identidad. Para explicar el concepto nos remitimos a la perspectiva de los Estudios Culturales. Según Stuart Hall (1998) la identidad no es una esencia, no es única e inamovible e incluso prefiere adoptar el término de identificación:

Una construcción, un proceso nunca terminado: siempre en proceso...La identificación es un proceso de articulación, una sutura, una sobredeterminación y no una subsunción. Siempre hay demasiada o demasiado poca: una sobredeterminación o una falta, pero nunca una proporción adecuada, una totalidad. (Hall, 1998:15)

El Teatro Comunitario apela a un sentido de identidad, un “nosotros” ligado al barrio o la localidad. En este sentido no pensamos en una identidad barrial como una unidad completa, una totalidad, una esencia, sino a partir de una idea procesual, donde las identidades se construyen y no están acabadas: “Las identidades serían puntos de

encuentro, puntos de sujeción temporarios a las posiciones de sujeto que las prácticas discursivas construyen para nosotros”, (Hall, 1998:20). De allí que veremos que los grupos se llaman con el nombre del territorio con el que se identifican, sus participantes se denominan vecinos e interpelan a un espectador como vecino del barrio. Sin querer estigmatizar los modos de identificación, ya que estos son procesos dinámicos, abiertos y cambiantes, sí nos interesa hacer hincapié en una suerte de vuelta al barrio como un modo pensar otras formas de identificación, otros modos de constituirse como ciudadanos.

Tal como señala Richard Sennett (1997), las ciudades se constituyen como espacios, cuyo diseño nos permite conocer los procesos culturales y los imaginarios de los ciudadanos que las habitan. Pero además dan cuenta de los proyectos políticos-ideológicos que las conforman, de las relaciones de poder y las desigualdades sociales. En su libro *Carne y piedra*, Sennett afirma que asistimos a una terrible paradoja: nos encontramos en un momento de liberación corporal, de acceso a información como nunca antes se hubiera pensado, de conexión con los lugares más remotos. Pero sin embargo padecemos una terrible inhibición sensorial. El cuerpo en las ciudades actuales se encuentra adormecido, indiferente. Predomina lo visual por sobre la expresión, las imágenes por sobre la experiencia. Las ciudades contemporáneas son espacios más para circular que para el encuentro y ello se evidencia en la circulación por las autopistas y la experiencia de la velocidad donde el conductor no debe distraerse, sólo mirar adelante. Además, el mismo hecho de conducir exige muy poco esfuerzo y por lo tanto participación, compromiso. El conductor atraviesa los paisajes, solo, cómodo en su automóvil, sentado, sin desgaste físico y mirando hacia adelante: “El viajero como el espectador de televisión, experimenta el mundo en términos narcóticos”. Por lo que tanto el ingeniero de caminos como el realizador de televisión crean lo que podría denominarse “liberación de la resistencia”. El planificador “crea caminos por los que pueda la gente desplazarse sin obstáculos, esfuerzo, participación y el realizador explora formas de que la gente contemple algo sin sentirse demasiado incómoda” (Sennett, 1997: 21-22).

Este deseo de liberar el cuerpo de resistencias lleva aparejado el temor al roce. De ahí que los espacios urbanos estén pensados para limitar el contacto: barrios diferenciados, vallas, rejas. “Mediante el sentido del tacto corremos el riesgo de sentir algo o a alguien como ajeno y nuestra tecnología nos permite evitar ese riesgo” (:23).

¿Cómo se constituye una experiencia como el Teatro Comunitario dentro de un espacio fragmentado? ¿Qué implica en este contexto la recuperación de los espacios públicos?

Escriben H. Schmucler y P. Terrero (1993) en “Nuevas tecnologías y transformaciones del espacio” urbano, que la ciudad entendida como espacio de comunicación que en un momento había sido la urbe del asombro, del descubrimiento y la extrañeza como la vivían Baudelaire y Benjamin; pasó a ser la ciudad-máquina, la consagración de la eficacia de la técnica, donde impera la velocidad y donde "los espacios son sólo obstáculos a sortear para llegar a alguna parte" (H. Schmucler y P. Terrero, 1991:43) Más que puntos de reunión o de puesta en común, los centros de la city aparecen como vías de circulación, donde es más importante la velocidad que el encuentro.

Ello se advierte en una ciudad como Buenos Aires que se encuentra fragmentada y donde la fractura social producida en los 90 ha dejado “una nueva ciudad que se escinde en enclaves de riqueza y manchones urbanos de pobreza y marginalidad” (H. Schmucler y P. Terrero, 1991:45). La segmentación se concreta en barrios diferenciados que aún se siguen percibiendo en las cartografías no sólo de esta ciudad, sino en las principales ciudades latinoamericanas. Veremos una experiencia similar en el caso del barrio de Barracas donde la autopista partió el barrio en dos, delimitando a su vez las zonas pobres, de las más opulentas. O en el barrio Ciudad Nueva de 9 de julio donde el mismo nombre del grupo Cruzavías invita a cruzar las vías y despojarse de los estigmas y fragmentaciones sociales.

La pérdida de espacios de encuentro, se complementa con un paradigma de la seguridad que a nivel mundial adquirió un papel central. Se trata de la construcción de, como señala Rossana Reguillo, una “geopolítica del miedo”⁵³ instalada con fuerza a partir de los atentados del 11 de septiembre de 2001 en EEUU. Desde ese momento la seguridad se convirtió en una política de Estado que implicó tomar a las fronteras como lugares de sospecha, el desprecio hacia aquel “diferente”, la centralidad del delito en los medios de comunicación. Lo que implicó todo un discurso en relación a la necesidad de orden, con frases conocidas como “mano dura”, “tolerancia cero”⁵⁴. Y una fuerte estigmatización social centrada en los jóvenes más vulnerables, en los inmigrantes que conllevó el

⁵³ En Reguillo, Rossana (2009). “Geopolítica del miedo, retóricas de la seguridad”, *Conexiones. Revista Iberoamericana de Comunicación*. Vol. 1. Nº 2. Universidad Autónoma de Barcelona.

⁵⁴ Un episodio de gran repercusión en nuestro país, fue caso Blumberg a partir del cual se realizaron en 2004 movilizaciones que solicitaban mayor represión.

debate social en torno a temas como la baja de edad de imputabilidad o la necesidad de recrudescer las leyes migratorias.

Esto se puede ver de modo evidente en el tratamiento de los delitos en los medios de comunicación en la actualidad que excede el espacio habitual de las secciones policiales, incluso de los informativos. El investigador Gabriel Kessler sostiene:

Hay un telón de fondo que se compone de noticias de casos episódicos (hurtos, robos) con una actualización constante, con la cámara presente en el lugar del hecho y la centralidad de las víctimas en los delitos...Esto hace que el delito pase de haber sido algo excepcional a ser una experiencia, algo que uno escucha, oye y palpa durante todo el día⁵⁵

Los medios enfatizan en lo delictivo. Actúan como padres a sus niños, alertando en forma reiterada, “cuidado no salgas, cuidado con el de al lado, cuidado, cuidado...”. Como si la población se encontrara en peligro a cada instante.

Alicia Entel (2007), en *La ciudad y los miedos*, analiza cómo es la construcción social del miedo en estos tiempos caracterizados fuertemente por la sospecha hacia el otro:

“El miedo retrotrae a las formas primitivas de la especie” afirma la autora. “El miedo se expresa en el cuerpo a través de la reclusión, el silencio, en no mostrar interiores...el miedo conmueve, provoca a veces el llanto, anuda la garganta, imposibilita el relato”, dice Entel (2007:45). El miedo, según la autora, favorecería la estigmatización, ya que la búsqueda del culpable, de un chivo expiatorio, tranquiliza, concreta en otro las fantasías.

Como señala la investigadora Alcira Daroqui (2003), en los discursos contra la inseguridad aparece la idea de un “ciudadano” que debe luchar contra otros que son los “potenciales ofensores” y de “zonas de riesgo”, en general relacionadas a las villas miserias donde todos sus habitantes aparecen como sospechosos.

Muchas de las obras de los grupos de Teatro Comunitario toman la estigmatización social, la discriminación, el sensacionalismo de los medios como eje central por ser temas que atraviesan los barrios, las localidades: “La seguridad somos los vecinos del barrio” decían en la revista *Matemurguerías* del grupo de Teatro Comunitario Matemurga. “El encierro en tu casa es el encierro en tu imaginación” sostiene Ricardo Talento director del Circuito Cultural Barracas, de ahí que, como veremos luego, se invite al vecino al encuentro en el barrio, a circular por los espacios públicos y hacerlo desde la identificación con ese lugar común.

⁵⁵ Gabriel Kessler en entrevista periodística, Aruguete N., Isaía W. (13 de agosto de 2010) “La relación entre percepción de inseguridad y delito efectivo es el doble”. *Página/12*.

Señala Alicia Entel (1996) en *La ciudad bajo sospecha*, cómo los diseños urbanos no suelen tener presentes a sus habitantes y sin embargo “la vida urbana es esa gente que vive en y de la ciudad” (Entel, 1996:11). La ciudad no estaría antes de la sociedad, sino que se constituye en el cruce entre políticas globales, proyectos nacionales, historias urbanas y reapropiaciones particulares del espacio. De allí que veremos cómo los grupos de Teatro Comunitario se proponen establecer otros vínculos con el espacio público, otros lazos sociales a partir de la expresión teatral.

También las obras de teatro de los grupos y otras expresiones artísticas (murales, actividades en la calle) tematizan acerca de la historia, pensada desde las vivencias de barrio o localidad, por lo tanto tenemos que plantearlo en términos de memoria social.

Hablamos de memorias en tanto un pasado vivo que involucra a las subjetividades. Tal como señala Maurice Halbwachs (2004) en *La memoria colectiva*, la memoria persiste en la medida que los hombres viven para contarla y nunca es única sino que tenemos que hablar de distintas memorias, diversos recuerdos y puntos de vista.

Elizabeth Jelin (2002) en *Los trabajos de la memoria*, sostiene que la historia aparece como un discurso científico acerca de los hechos que requiere de investigación y datos probatorios, en cambio la memoria social implica aquellas representaciones subjetivas conformadas por recuerdos, sensaciones, relatos. El estudio de estas memorias, analiza la autora, contempla las transformaciones dadas en la narración social del pasado que se evoca: en lo que se selecciona, en aquello que se niega o el énfasis puesto en ciertos aspectos del pasado que ciertos actores pueden privilegiar.

Por lo tanto el tiempo de las memorias no es lineal, ni cronológico, ni sólo racional. Cuando se estudian memorias de pasados conflictivos suelen haber momentos de mayor visibilidad, períodos de latencia, momentos de olvido, de recuperación o de silencio. Muchas veces los acontecimientos traumáticos son reprimidos o negados y se registran luego de un tiempo, pasado el momento de su duelo. Porque pensamos en testimonios y no en datos, estas expresiones conjugan el momento histórico que evocan, con el presente en el que se manifiestan. Por eso la pregunta por el qué y cómo se recuerda o se silencia cobra tanta importancia como el contenido de lo que se manifiesta.

Historia y memoria son ambas necesarias para la reconstrucción del pasado. La memoria con su mirada particular, sus negaciones y desplazamientos plantea enigmas para la investigación histórica. En esa tensión entre los acontecimientos y los testimonios vivenciales es que se puede realizar una indagación creativa de nuestro pasado reciente.

Tal como señala Elizabeth Jelin (2002), la historia aparece como un discurso científico acerca de los hechos que requiere de investigación y datos probatorios, en cambio la memoria implica aquellas representaciones subjetivas conformadas por recuerdos, sensaciones, relatos.

En *La lucha por el pasado*, Jelin (2017) enfatiza en el sentido activo de la memoria, en tanto se trata de “la manera en que los sujetos construyen un sentido de pasado, un pasado que se actualiza en su enlace con el presente y también con un futuro deseado en el acto de recordar, olvidar, silenciar” (:15). El pasado ya pasó, sin embargo lo que cambia es el sentido que a través de la memoria se le da a ese pasado donde se juegan tensiones, luchas, represiones. La memoria siempre es selectiva, la memoria total es imposible y lo interesante, entonces, es la selección que se va haciendo de ese pasado.

En esta selección hay tiempos históricos donde el clima social, institucional y político da lugar para que determinados relatos sean escuchados y otros en los que perduran los silencios. Un tiempo propicio para escuchar los relatos acerca de las atrocidades cometidas en la última dictadura cívico-militar fue a partir del 2002/3, momento en que el Teatro Comunitario comienza su multiplicación y se desarrollan una gran cantidad de grupos. A partir de la política de Memoria, Verdad y Justicia se producen marcas de memorialización en el espacio urbano que sirven para inscribir el recuerdo de lo sucedido (baldosas conmemorativas, restauración de centros clandestinos de detención como museos y centros culturales). La construcción de estas marcas no sólo implica un acto de recordar, sino una resignificación particular en el presente y una proyección en el futuro ligada a inscribir las memorias para que sean vistas por las nuevas generaciones. Veremos que esta idea es retomada por los grupos de Teatro Comunitario quienes acompañan estas inscripciones en el espacio urbano y a través de murales también producen sus propias marcas de memorialización.

Desde su lugar vivencial, la memoria puede interpelar a los imaginarios sociales instituidos. De esta manera se van construyendo las obras del Teatro Comunitario, a partir de testimonios que se van colectivizando hasta hacer una puesta en común. Los grupos trabajan desde la memoria colectiva que no por ser tal es única, sino que es diversa, de allí que se advierten distintas miradas, matices ¿Qué recuerdos evocan los grupos de Teatro Comunitario en sus obras? ¿Cómo manifiestan aquello que expresan? ¿Qué aspectos resaltan de nuestro pasado reciente y qué dejan de lado?

También se advierten puntos en común propios de un tiempo histórico ávido de memoria, verdad y justicia. Veremos cómo muchas de las primeras obras de los grupos de Teatro

Comunitario tematizan sobre la memoria y cómo la presencia de las Madres de Plaza de Mayo y los desaparecidos cobran una importancia particular.

Señala Benjamin (2011) en “Tesis sobre filosofía de la historia” la necesidad de pasarle a la historia un cepillo a contrapelo y la evocación de la memoria en los grupos también obedece a esa lógica, la de contar la historia de los vencidos, de los explotados, del pueblo, aquella historia poco escrita, pero que permanece en el recuerdo de los integrantes de los grupos, de sus antepasados. Como veremos luego esos relatos narrados desde el punto de vista de lo popular conjugan la posibilidad de historizar sobre los espacios comunes (el barrio, la localidad, una fábrica abandonada, una estación de ferrocarril en desuso), conocer estos ámbitos a partir de todo un trabajo de investigación previo, a la vez que generar compromisos con el territorio y con el grupo.

Esta expresión se define como Teatro Comunitario, por lo tanto otro concepto central para comprender esta práctica tiene que ver con la idea de comunidad. Ferdinand Tönnies (1947) entendía la comunidad como aquella puesta en común, orgánica, propia de un estado originario, que se quiebra para construir la sociedad capitalista moderna.

Pablo de Marinis (2012) realiza un recorrido del concepto de comunidad por distintos teóricos de la sociología y advierte cómo desde autores como en Tönnies, Marx, Weber, Simmel la comunidad aparecería como un lugar pasado antagónico a la idea de sociedad propia del mundo moderno. Definirían a comunidad: “significados tales como cohesión, comunión, autenticidad, permanencia, intimidad, naturalidad, fuerte sensación subjetiva de pertenencia, intensidad emotiva, copresencia, etc...” Estas características contrastarían con “la sociedad, caracterizada por significados muy otros: motivación racional para la persecución de intereses, artificialidad, artefactualidad, impersonalidad, frialdad, contractualismo, instrumentalidad” (:234-235). De allí que la idea de comunidad sea vista en términos temporales como un pasado comunal previo a la organización capitalista o un futuro utópico. Sin embargo, sostiene de Marinis, T. Parsons en su obra posterior ligada a la teoría general de sistemas, desarrolla la idea de Comunidad Societal en la que pareciera reconciliar comunidad y sociedad para pensar la necesidad de plantear ámbitos comunales en la propia sociedad capitalista. Desde esta óptica la Comunidad Societal consistiría en una suerte de subsistema ligado al desarrollo de mecanismos de integración “que permitan la unidad y armonía interna de la sociedad como tal” (:241) imprescindible para el funcionamiento y la organización social.

Roberto Esposito (2003) sostiene que lo que él denomina desde su etimología como “communitas” es aquello que es de todos y por lo tanto no es de nadie en particular, no es una propiedad, ni una esencia, se trata de aquello por lo cual se recibe y se da en la misma proporción: “comunitas es el conjunto de personas a las que une, no una ‘propiedad’, sino justamente un deber o una deuda. Conjunto de personas unidas no por un ‘más’, sino por un ‘menos’, una falta”. (Esposito, 2003: 29). De este modo el hacer implica un compromiso común y por tanto un despojo de la individualidad, un aprendizaje del convivir y a la vez un descentramiento del sujeto.

A las ataduras o responsabilidades que implica el hacer en comunidad, la Modernidad contrapuso la opción “inmunitaria” (Esposito, 2005): el hombre ya no da cuenta de las acciones, pero a la vez corta los lazos con los otros. Así advertimos el privilegio dado en los tiempos contemporáneos al individualismo, al éxito personal, al consumo en solitario. Por su parte este tiempo histórico dejó para la idea de comunidad el lugar del mito, del pensamiento igual que anularía las individualidades, aquel lugar que sofoca lo personal llevado a su máxima expresión en las ideologías autoritarias (fascismo, nazismo), por lo tanto Esposito se pregunta: “¿Cómo derribar las murallas del individuo salvando el don singular que encierra?” (:47)

Siguiendo en la misma línea Sennett (2005) en *La corrosión del carácter* sostiene que un lugar se vuelve comunidad cuando sus habitantes utilizan el pronombre “nosotros”: “hablar así requiere un apego personal, no geográfico; una nación puede constituir una comunidad cuando la gente traduce las creencias compartidas y los valores en prácticas concretas y cotidianas”. Sin embargo en las condiciones actuales de un capitalismo que cada vez cuenta menos con las protecciones sociales de antaño⁵⁶, de un sistema que “irradia indiferencia” el individuo busca refugios y muchas veces los halla en una cierta configuración de comunidad en términos de oposición, de un “nosotros” contra los “Otros”. Señala Sennett: “el uso de la palabra nosotros se ha vuelto un acto de autoprotección. El deseo de comunidad es defensivo, y a menudo se expresa como rechazo de los inmigrantes y otras personas de fuera” (:145). De allí que se pondere la idea comunidad excluyente: “La arquitectura comunal más importante son los muros contra un orden económico hostil.” (:145). Sin embargo el autor en *Juntos* (2012) apuesta a la labor conjunta no desde la creación de comunidades prefiguradas desde los

⁵⁶ Sennett hace referencia en este libro a los cambios producidos entre el trabajo tradicional a largo plazo, con contratos indefinidos y la incertidumbre que genera las nuevas condiciones laborales con el trabajo flexible.

lugares de poder, sino “una vida cooperativa liberada de las órdenes impuestas desde arriba” (:391) a partir del compromiso mutuo: “Como animales sociales, somos capaces de cooperar con mayor profundidad que lo imaginado por el orden social existente. (:393)

Al respecto Jean-Luc Nancy (2000) discute esta dicotomía individuo-comunidad para plantear formas constitutivas interrelacionadas donde la comunidad no es ni anterior, ni posterior, a la individualidad misma, sino que “la comunidad es constitutiva de la individualidad...La comunidad no es, pues, ni una relación abstracta o inmaterial, ni una sustancia común. No es un ser común, es un ser en común”. (Nancy, 2000:118).

Ligado a la idea de estar juntos, la configuración de un “nosotros” no se produce en esencia, a priori y de manera homogénea; sino que se constituye en el “ser-con” y en accionar en forma conjunta, en su alteridad con otro, donde los límites no son cerrados, sino más bien se constituyen en la propia relación adentro-afuera. Veremos, entonces cómo en el Teatro Comunitario, esta idea de comunidad en tanto práctica común o cooperación mutua es constitutiva de esta práctica. A la vez que sirve como una suerte de refugio de una cotidianeidad alienada, pero no se configura a partir de ejes oposicionales nosotros-otros, como critica Sennett (2005, 2012), sino más bien sostiene la integración no sólo como valor, sino como un modo de supervivencia y crecimiento. La idea de que muchos grupos realicen esta práctica implica que el movimiento teatral se potencie y logre un espacio de mayor consolidación en el campo cultural, de allí el valor dado a la tarea de multiplicación, la “desmesura”, del Teatro Comunitario.

Por su parte el Teatro Comunitario es una experiencia que hace uso de lo comunitario, pero cuya propuesta en común no agota la vida de sus participantes (no adscriben al grupo renunciando a su singularidad), por lo que tomamos la idea de *communitas* de Espósito (2003) para enmarcarla en una dialéctica entre lo individual y lo colectivo con sus momentos de tensión y sus acuerdos. A la vez siguiendo la perspectiva de Nancy (2000) no procuran una identidad homogeneizante, sino más bien se trata de conformar una práctica teatral ligada al hacer-en-común tanto en lo expresivo, como en el carácter autogestivo de lo organizacional ¿Qué se deja de lado y qué se negocia en las propuestas de un hacer común en el Teatro Comunitario? ¿Cómo se organiza una puesta en común a partir de las individualidades? ¿Cómo se llevan a cabo los compromisos propios de la tarea de autogestión? Desde esta idea, analizaremos, entonces, el sentido comunitario que proporciona estas experiencias artísticas, su proceso de organización, el aprendizaje del dar y recibir.

3.2-Teatro Comunitario: características generales

Como hemos dicho, los propios protagonistas de esta práctica definen al Teatro Comunitario como una expresión artística “de vecinos para vecinos”. Las obras son de creación colectiva y predomina la actuación, el baile y el canto colectivo. Los protagonistas no son actores, son vecinos del barrio o la localidad coordinados por gente con experiencia en teatro. Los elencos son en general numerosos (de 30 a 200 personas) y el protagonismo no suele recaer en personajes, en individualidades, sino que está constituido por todo el colectivo, hecho que le otorga una gran fuerza expresiva.

A continuación caracterizaremos estas prácticas haciendo hincapié en algunos tópicos que nos parecen interesantes: el valor dado a la creatividad, el carácter comunitario, el papel de los coordinadores, el proceso de creación, los estilos dramáticos, la tarea multiplicadora y de retransmisión de la experiencia, su anclaje en el barrio, el trabajo sobre la memoria, la creación colectiva, la difusión y los modos de financiación.

Este teatro organizado desde la comunidad y para la comunidad, parte de la idea de que el arte es un derecho de todo ciudadano y no un lugar para unos pocos. Por lo tanto tal como Gramsci (1975) lo planteaba con el rol de los intelectuales o Freire (1971) con el lugar del educando, supone la igualdad de capacidades: todos pueden actuar. No habría entonces desde esta perspectiva talentos naturales para la dramatización, lo que sucede es que en esta sociedad esta capacidad presente en la infancia, en el momento pleno de juego se va coartando en el adulto. Su atención, entonces, está centrada en desarrollar la capacidad creativa del vecino, recuperar la idea de juego y de placer. Una zona que en nuestra sociedad aparece, como señala Herbert Marcuse (2004), como un lugar acotado que en general la Modernidad tendió a desplazar. Así lo define Ricardo Talento director del Circuito Cultural Barracas⁵⁷:

Todo ser humano es esencialmente creativo, y que hay que crear los marcos para que se pueda desarrollar esa creatividad, no para formar un artista, sino para formar un ser humano creativo. Algo está mutilado en nuestra sociedad. No se desarrolla la creatividad en el ser humano porque creo que es una esencia muy peligrosa. Si se desarrollara en serio, no aceptaríamos vivir en este mundo bastante tonto que hemos construido, buscaríamos otras formas.

Por lo tanto el primer punto importante de este modo expresivo es el desarrollo de la creatividad, pero no de forma individual, sino a partir de una acción colectiva. Un grupo

⁵⁷ Testimonio en entrevista realizada.

que cuantas más personas lo integran, más se fortalece. De allí que realizan una convocatoria abierta basándose en la idea de que todos pueden participar sin limitaciones de edad o de experiencia.

De esta manera, los grupos son numerosos y los integran desde niños hasta gente de edad avanzada⁵⁸. En la revista *Matemurguerías* realizada por el grupo de Teatro Comunitario Matemurga relataban el siguiente sencillo episodio: “Vino un día, tocó el timbre y ya. Su ingreso fue así tan simple. ‘Vivo acá, a una cuadra. Los vi actuar en la plaza ¿Puedo participar? ‘Ya estás participando’, le respondimos. Al rato, María Cristina estaba jugando con nosotros”.⁵⁹

Los vecinos (como llaman a los integrantes del grupo) van rotando, se renuevan, se van y retornan. Señalaba Ricardo Talento:

Hay rotación porque la vida es rotación. Pensar que tienen que estar todos ahí es difícil. Esto no es un elenco estable. La situación al principio produce angustia, pero te das cuenta de que después es fortaleza, porque en ese movimiento continuamente viene gente y toma ideas, nuevas energías, nuevas visualizaciones de las cosas⁶⁰.

Y desde allí, consideran los coordinadores, se produce el enriquecimiento y el aporte de nuevas ideas porque más allá de la obra lo importante es que la comunidad tenga la posibilidad de atravesar esta experiencia teatral.

Los directores de los grupos procuran facilitar la labor creativa, tal como señala Marcela Bidegain “no crean imposibilidades, no asustan ni tampoco traban. Por el contrario favorecen la idea de que actuar es jugar, conectarse con lo más primario de la actividad lúdica” (Bidegain, 2007:35).

De esta manera, a través del juego sacan el histrionismo que todos llevamos dentro. Señalaba Edith Scher directora del grupo de teatro Matemurga:

Hacemos ejercicios que tiendan a la desautomatización del cuerpo cotidiano. Juegos que tienen que ver con ir llevando la energía del cuerpo a distintas partes, de ver distintas formas de andar... No trabajamos un teatro desde el interior, sino que el sentimiento sale desde la acción, desde lo que hace el personaje⁶¹.

Pero además Scher, sostiene que es importante contemplar a cada uno y no homogeneizar porque cada vecino tiene su personalidad, así refería:

⁵⁸ Cuando vimos el ensayo del grupo Catalinas Sur, nos llamó la atención que mientras los grandes daban retoques a la escena final de *El fulgor argentino* que estaba, según indicaba Adhemar Bianchi, “baja de energía”, muchos hijos de los participantes (algunos actuaban en la obra, otros participaban de otro proyecto y otros simplemente acompañaban a sus padres) estaban jugando en la “guardería”, un espacio dedicado a cuidar de los chicos.

⁵⁹ En Grupo Matemurga (mayo 2011). *Revista Matemurguerías* N°2.

⁶⁰ Testimonio en entrevista realizada.

⁶¹ Ídem.

La gente tiene diferentes tiempos, y no se trabaja con un entrenamiento que los vuelva parecidos, sino que la idea es encontrar la particularidad de cada uno... también es importante la confianza en uno mismo, por eso tratamos de evitar juicios críticos que amedrenten a cualquiera para participar. Los ensayos son muy divertidos, la gente se abre⁶².

Tal como reflexiona Ricardo Talento, el cuerpo viene duro de la cotidianidad y con el paso por esta experiencia creativa, “esa persona, empieza a tener habilidad con su cuerpo, a moverse de un lado a otro, a transitar con el otro, a relacionarse con el espacio, a ver quién tiene al lado.”

De esta manera, el cuerpo se conecta con los demás de una manera diferente a como lo hace en su vida diaria y se va apropiando del espacio. Así lo especificaba Edith Scher (2010) en un libro de su autoría donde narra la experiencia teatral comunitaria, cuyo fragmento inspiró para el título del presente escrito:

Partimos del cuerpo. Ese cuerpo tan pautado socialmente, unificado y homogeneizado con otros cuerpos en lo que se refiere a su expresividad. Partimos de la alteración de su equilibrio, de la exageración de alguna característica física, de la creación de un modo de andar no habitual, de la desmesura de un gesto (:92).

El cuerpo, entonces, empieza a desmarcarse de las estructuras propias de la cotidianidad como vimos en el Capítulo 1 (Foucault 2008, 1980; Le Breton, 1995; Marcuse, 2004; Sennett, 1997) para comenzar una búsqueda diferente. Desde luego que no es un proceso sencillo, en muchos casos no resulta fácil desinhibirse:

Lo primero que aparece en las improvisaciones de los vecinos es la copia de una estética de la TV, un pseudonaturalismo televisivo...La tendencia es, al comienzo, entonces, ponerse a hablar y, de este modo, borrar el cuerpo y su potencial expresivo (Scher, 2010:93).

Los directores coinciden en pensar que resulta fundamental la confianza para que el actor-vecino se largue a jugar, porque es a través de esa conexión con lo lúdico desde donde se comienza a desestructurar.

Es maravilloso, decimos, cuando como fruto del trabajo y la confianza, de la apuesta a la vigencia de otras pautas, aquel que creía que nada podía, se anima a jugar, a participar de esa otra construcción y descubre todo lo que puede junto con otros.(Scher, 2010:93)

Por eso se trabaja de manera grupal, a partir de improvisaciones, de juegos. Una búsqueda que como vimos en las propuestas teatrales de Grotowski y Barba se centran en el cuerpo del actor y el trabajo grupal.

En relación al género teatral, no es un teatro intimista, sino que tiende a un estilo más grandilocuente ligado al circo, al carnaval, al teatro callejero. Donde se requiere de

⁶² Testimonio en entrevista realizada.

gran proyección para poder llegar al público y recrear este modo ligado a la fiesta, a la celebración colectiva. Y aunque muchos grupos en la actualidad tienen una sala teatral, mantienen este estilo.

Señala Adhemar Bianchi:

El haber empezado al aire libre y en la plaza, el concepto de celebración, de estar juntos, el sentido antropológico de fiesta como celebración, nos ha dado la posibilidad de partir de una dimensión más grande del gesto. Nuestra base de trabajo ha sido incursionar en el teatro popular: el candombe, la murga, la revista, los títeres, pero también la comedia del arte, el teatro isabelino, el teatro griego, todos estilos que se hacían en grandes espacios y con gran contenido épico y de celebración. Naturalmente las técnicas que hemos ido realizando no son técnicas psicologistas. Nosotros podemos hacer tragedia o comedia, pero nunca un drama psicológico. Y eso permite una apertura, donde lo corporal, los ritmos y el canto son muy importantes.⁶³

Al no ser un teatro que indaga en la psicología de los personajes, un tipo de teatro de conflictos internos, señala Edith Scher: “En el teatro comunitario la actuación es eminentemente corporal. Lo que no se ve no existe” (:92).

Los estilos teatrales de la experiencia comunitaria combinan la expresión propia del teatro callejero con el canto, el baile y la percusión del estilo murguero. El mundo de la murga proporciona el contacto con el espectador, la dramatización de la actualidad (la figura de la crítica que posee toda murga), el espíritu callejero y “todo lo que ha sido el carnaval como mundo transgresor”⁶⁴, sostiene Adhemar Bianchi.

También está presente la sátira propia de un teatro que critica desde la ironía, la parodia y el estilo grandilocuente característico de la comedia del arte. Además de la influencia del teatro épico brechtiano y, en cierta medida, de la tragedia griega, por la utilización de coros que potencian la fuerza expresiva.

Señalaba Bianchi, “No planteamos una estética cerrada, sino una viva, elaborada a partir de las técnicas y del pensamiento de búsqueda que ha habido en los lenguajes populares”⁶⁵. De allí esta confluencia de géneros de raíz popular que trabajan desde lo grandilocuente y lo grupal.

Los temas de las obras como veremos en detalle en el estudio de cada grupo referencian al territorio y a lo largo de los años transcurridos han desarrollado principalmente dos temáticas: el abordaje histórico que responde a la pregunta ¿de dónde venimos? y los problemas contemporáneos del barrio.

⁶³ Testimonio en la entrevista realizada.

⁶⁴ Entrevistas de Edith Scher a grupos de teatro entre ellos Catalinas Sur, en Scher Edith (Enero/abril 2006). “Una historia que se repite”. *Revista Picadero* N°13, Instituto Nacional del Teatro, p. 10.

⁶⁵ Ídem.

Más allá de las particularidades propias de cada grupo en las obras teatrales el canto colectivo se conjuga con el texto dramático y organiza la obra a partir de una estructura circular que empieza con el grupo, aborda el tema del espectáculo y termina referenciándose nuevamente en el propio colectivo. Podríamos plantear el siguiente esquema: presentación del grupo con una canción de bienvenida; canción/canciones sobre el tema a tratar y el conflicto; expresión de repudio por parte de los vecinos; canción que invita a conjugar las fuerzas para solucionar el conflicto; celebración colectiva que referencia a la utopía o la posibilidad de un futuro mejor; invitación a los vecinos-espectadores a sumarse al grupo. Estos pasajes cantados suelen representar la voz del colectivo de vecinos y entre una canción y otra se suceden las escenas dramáticas que particularizan en determinados personajes y situaciones. Este predominio del canto colectivo es central tanto en los pasajes cómicos, como en las expresiones más dramáticas. El canto en grupo (y pensando en la cantidad de integrantes que componen el grupo) le otorga gran fuerza y sirve a la vez para organizar las historias que se suceden en la obra sobre todo cuando se trata de dar cuenta de las diferentes etapas históricas.

Tal como sostiene Edith Scher:

La canción, en tanto tiene atributos del lenguaje poético, condensa muchos sentidos en pocas palabras, puede coagular muchas hipotéticas escenas en una sola situación. Y si de Teatro Comunitario hablamos, por consiguiente, de obras en las que participa mucha gente, ésta resulta ideal como recurso, dado que resuelve y potencia escenas colectivas, en las que el sujeto que habla es plural. (Scher, 2010:95).

Según comenta Ricardo Talento si hay algo que se encuentra inhibido o escondido es el canto:

Es increíble cuando vienen y te dice: “ah no yo cantar no”. Probablemente a esa persona alguien en algún momento de la vida le dijo “desafinás, callate la boca” y eso es muy profundo, porque si le dijeron esto cuando era chico probablemente se va a callar por mucho tiempo. Y cantar en grupo es realmente placentero.⁶⁶

Para otorgar confianza, seguridad y lograr desinhibir la voz o encontrar el lugar de afinación, Scher señala que suele distribuir a aquellos que son más afinados entre el grupo para ir guiando musicalmente la melodía de la canción, con el tiempo...

...se produce un mágico equilibrio, que puede darse si, y solo si, funciona la noción de un nosotros... Cuando la gente comprende la necesidad de la presencia de todas las cuerdas para crear esa música de todos... construye en su cabeza una necesidad: la necesidad de los otros, para producir algo que cada individuo en soledad no podría generar (:96-97).

⁶⁶ Testimonio en entrevista realizada.

De allí la importancia de desinhibir el cuerpo y posibilitar la voz en un marco de confianza y contención. Y desde ese ámbito despertar nuevas sensibilidades, dar lugar a aquella zona de placer pautada o reprimida que menciona Marcuse (2004) cuando señala la construcción de la dicotomía sensible-inteligible (como definíamos en el Capítulo 1). A la vez que desestructurar este cuerpo, aquel cuerpo que emergió como propio del proceso del individualización según señala Le Breton (1995), (un proceso donde el hombre se separa de sí mismo, del Otro y de su entorno) y conectarse con el Otro, desde un “nosotros”.

A lo teatral acompañan la música expresada desde el canto colectivo (que le otorga la verdadera fuerza expresiva), la presencia de músicos en escena (hay grupos que además de hacer teatro, integran orquestas) y la actividad plástica desarrollada en la escenografía o en el armado de muñecos, títeres o la exageración de un elemento de un personaje para ayudar a su composición. Algunas obras utilizan imágenes de video. Por otro lado, el vestuario a veces cumple una importante función a la hora de caracterizar un tipo social en un tiempo determinado y, en otras, los participantes se visten de negro o con un mismo vestuario y utilizan algún elemento para caracterizar una situación particular al estilo del teatro pobre de Grotowski.

Este teatro no tiene protagonismos, ni primeras figuras, se trabaja sobre todo el colectivo quienes suelen representar papeles como grupos (los religiosos, los funcionarios, los inmigrantes, los niños...). Algunas obras mantienen esta dinámica en todos los espectáculos, otros resaltan algunos personajes individuales que hacen de hilo conductor de la obra y, por último, hay grupos que ya en los últimos años (en su segundo o tercer espectáculo) cuentan con varios personajes individuales como en un elenco profesional que complementan su actuación con la potencia que proporciona el canto colectivo. Además, como muchas obras aluden a temas de la actualidad, suelen ir variando con el tiempo. Ello hace que al carácter colectivo de la dramaturgia, se sume la idea de una dramaturgia abierta que va teniendo pequeñas modificaciones o agregados de acuerdo con la coyuntura y las propuestas de los nuevos miembros que se incorporan.

Es de destacar que la pretensión de estos grupos es, además, hacer un producto artístico de calidad. Por lo tanto, cada detalle está muy ensayado y cuidado antes del estreno y la preparación de los espectáculos constituye un largo proceso en el que los participantes no están ajenos a la construcción y el armado de la obra: se parte de un tema general a partir del cual los vecinos improvisan situaciones que poco a poco son organizadas por

los coordinadores. Muchas veces es necesario investigar sobre el tema y se busca información en archivos históricos o relatos de vecinos más longevos. Se recrean historias de los participantes o de sus antepasados que mezclan alguna anécdota del barrio con el carácter general de la obra. Así la preparación de un espectáculo puede llevar uno o dos años. En general para calmar la ansiedad de los participantes y saber la opinión de los otros grupos, se suelen hacer una serie de ensayos abiertos o bien se muestra sólo una parte cuando ésta ya está bien ensayada. A esa instancia suelen acudir Bianchi o Talento y participantes y coordinadores de otros grupos que luego dan su opinión. Es una práctica muy habitual, por lo que los integrantes del grupo, una vez terminada esta función, suelen pedir a los presentes más íntimos que hagan sus críticas, que expresen qué aspectos se pueden mejorar.

Por otro lado hay una idea generalizada en los integrantes de este movimiento teatral que tiene que ver con ponderar la tarea multiplicadora, cuantos más sean en el grupo mejor y cuantos más grupos haya mejor aún. De allí que la canción final de cada espectáculo sea una invitación al público a integrar el grupo.

Al respecto señala Talento:

Tu individualidad crece con lo colectivo, toma fuerza. Hay una fantasía que uno en lo colectivo pierde supuestamente la gran creatividad personal, su unicidad personal y en realidad es lo contrario, porque uno se enriquece, es un ida y vuelta continuo. No hay que tenerle miedo al 'muchos', porque lo mucho significa enriquecimiento⁶⁷.

De este modo el protagonismo de las obras está dado por todo el colectivo, lejos de la competencia o de promover talentos individuales, esta forma expresiva establece que es el propio grupo el que potencia la obra por lo tanto cuantos más sean mejor. Pero además, cuantos más grupos haya, más se fortalece esta práctica. Por eso se generan redes y solidaridades (préstamos de docentes, capacitación, ayuda en la organización) para la formación de otros grupos.

Además no hay una división etaria, sino que trabajan con todas las generaciones juntas, no se trata de obras segmentadas (infantiles, adultos) sino que reúnen a chicos y a grandes donde todos aprenden de todos “es lindo ver a un chico de 7 años enseñándole a uno de 50 a tocar el violín”, señala el director del Circuito Cultural Barracas y continúa

Eso de las generaciones juntas también produce una fusión distinta. Empezamos a dejar de lado las paranoias generacionales, o sea que el adulto piensa que todo joven es un delincuente y el joven que piensa que todo adulto es un viejo estúpido⁶⁸.

⁶⁷ Testimonio en entrevista realizada.

⁶⁸ Ídem.

De este modo se trata de desarrollar la creatividad y hacerlo en forma colectiva apelando a la diversidad de edades, de horizontes, desde la idea de que tal diversidad etaria promueve un mayor enriquecimiento y fortalece los lazos sociales entre los participantes que son los propios vecinos del barrio.

Esta concepción comunitaria sobrepasa el momento del espectáculo. Más allá de la figura de los coordinadores que dirigen las obras, en el grupo se toman las decisiones que tienen que ver con la organización, la generación y administración de recursos en forma horizontal. Además, los participantes se involucran en el proceso creativo de producción de los espectáculos, incluso muchas escenas son el resultado de propuestas de los integrantes. Esto no significa que todos deciden todo de forma asamblearia, sino que se van armando mecanismos que permiten operativizar las decisiones y a la vez comprometer al grupo entero, uno de esos modos tiene que ver con el armado de comisiones de trabajo responsables de cada área tales como dramaturgia, difusión, gestión de recursos...

Desde luego que este hacer en forma comunitaria, no está exento de tensiones y conflictos. Tal como reflexionaba una de las integrantes de Matemurga trabajar en grupo, no es una tarea sencilla “hay una tendencia a hacer individualmente, escribir una canción entre cinco o seis no es lo mismo que escribirla uno solo, saber ceder es un aprendizaje importante y necesario”⁶⁹. Y en este compartir, en esto de dar y dejar hacer al otro, hay un aprendizaje muy grande que hace a la formación de un colectivo y su potencia.

Señala Edith Scher que por lo general cuando viene gente nueva al grupo se produce todo un movimiento, aparece la fantasía en los viejos integrantes que le van a quitar el espacio, como si se tratara de roles limitados. Otro problema que vislumbra la directora de Matemurga es que una vez acomodados en un papel les cuesta asumir otros desafíos. Y por último otro inconveniente que advierte Scher tiene que ver con el compromiso y la asignación de tareas que van más allá de la actuación que, como en cualquier organización horizontal, muchas veces cuesta que todos se involucren del mismo modo.

Señala una integrante del grupo Catalinas Sur:

Efectivamente hay situaciones conflictivas, cosas menores incluso hasta graciosas. Me acuerdo en las primeras obras. Como no teníamos lugares asignados en el momento de

⁶⁹ Programa *La Clementina*, conducido por Teresa Parodi y Hebe de Bonafini, entrevistas a los integrantes del grupo Matemurga, 7 de octubre de 2011, CN23.

cantar en grupo, siempre estaba el que se ponía primero para quedar adelante o las quejas de los más petizos porque los tapaban, pero no pasaba de allí⁷⁰.

Desde luego que el rol de uno o más coordinadores se hace imprescindible en elencos que tienen hasta 300 personas y que deben resolver cuestiones de lo más variadas como traslados, horarios, lugares de ensayo. Pero la transmisión de saberes se va realizando de forma tal que en el caso de elencos tan numerosos como Catalinas Sur o Circuito Cultural Barracas cuentan con una organización más compleja con diferentes responsables por áreas que permite descentralizar las decisiones. Muchas veces es difícil generar compromisos fuertes en todos los integrantes sobre todo en las tareas que van más allá de la actuación y se va formando lo que en el ambiente teatral comunitario llaman “núcleo duro”, un grupo de personas con una autoridad dada por su mayor involucramiento en el proyecto, su antigüedad y en muchos casos por ser los artífices de nacimiento y el desarrollo del grupo. Y éstos offician de “voz cantante” en decisiones claves para el grupo.

Tal como señala Alejandra Arosteguy, directora del Grupo Cruzavías:

Concentrar el proyecto en una sola persona no es saludable porque determina que cuando esa persona no pueda o no esté más se termina la experiencia. A veces aparece en el imaginario de los grupos que si los coordinadores se van, se cae todo. Que haya determinados roles clarifica y ordena. Pero también hay que desarmar los niveles de obediencia que naturalmente se dan. Es difícil, porque tenemos incorporados patrones de porquería: mandar, reprochar, maldecir. Hay que incentivar y crear espacios para que la gente que participa tome la palabra y también los ocupe”.⁷¹

Adhemar Bianchi, advierte el problema de la rutinización y el desgaste que esto va produciendo en el grupo, sobre todo cuando llevan tantos años como es el caso de Catalinas Sur. Señala Alexis Rasftopolo integrante de la Murga de la Estación de Posadas “Las anomalías existen en este tipo de grupos sociales. No siempre hay consensos, se suscitan discordias propias de la heterogeneidad que caracteriza a la Murga y, por deducción a las demás agrupaciones de este tipo de teatro”. Desde luego no es sencillo realizar un trabajo colectivo en grupos tan grandes y en muchos casos diversos, sin embargo, destaca el vecino de la Murga Estación que “frente a las pretensiones homogeneizadoras de estos tiempos (consumir lo mismo, pensar lo mismo, sentir lo mismo), este tipo de teatralidad no niega la diferencia”⁷².

⁷⁰ Testimonio en entrevista realizada.

⁷¹ Rosenberg, Diego (2009). *Teatro comunitario argentino*. Buenos Aires: Emergentes editorial, p. 21.

⁷² En Rasftopolo, Alexis (Enero/Abril 2011) “Apuntes sobre Teatro Comunitario. Posadas, Misiones” en *La Revista del CCC* N°11.

Trabajar, entonces, desde esa diversidad implica poder proponer y ceder ante lo que el otro dice, aprender a tomar responsabilidades y no delegar en una figura central. Negociar, acordar, escuchar, cuestiones propias de un hacer en forma comunitaria.

Pero a diferencia de un elenco de teatro profesional, armado por una situación determinada que al finalizar la obra se desarma, se trata de un grupo que participa a lo largo de los años (muchos grupos nacidos después del 2001 cuentan con más de 15 años desde su creación). Algunas veces participan los hijos que luego continúan en el grupo. También en ocasiones el barrio o el pueblo, aunque no participen todos sus habitantes activamente, se ve involucrado. Relata una integrante del grupo Catalinas Sur que participó desde los orígenes del grupo:

Me acuerdo que algo muy lindo que nos pasó con *Venimos de muy lejos* fue que todo el barrio conocía la obra, los chicos la decían de memoria, incluso en la escuela armaron una parte de la obra representada por nuestros hijos, eso fue muy emocionante.⁷³

Al tratarse de vecinos, comparten un espacio común y se ven afuera de los ensayos. Por lo tanto se van creando lazos afectivos, más allá del espectáculo.

Si algo identifica claramente al Teatro Comunitario además de estilo dramático y el carácter colectivo, es que está anclado en el territorio. Bajo la idea de recuperar los espacios de encuentro, se presentan en lugares emblemáticos del barrio como la plaza, en el club o la escuela, en la calle. Como hemos señalado, todos sus integrantes se llaman “vecinos”, los nombres de los grupos aluden este espacio común y las actividades y las temáticas de las obras remiten a un saber propio de los integrantes de ese territorio.

En este proceso de crecimiento y maduración de los grupos, muchos han conseguido espacios para ensayar, han abiertos salas teatrales o están en ese proceso. Otros permanecen en el espacio público y por último hay grupos que convirtieron un espacio en desuso (una estación de tren abandonada, un galpón municipal) en un centro cultural. Para los que tienen un espacio sienten que deben sostener los gastos del lugar con actividades permanentes, a la vez que advierten el peligro de encerrarse dentro de la sala teatral y perder el vínculo con la comunidad por lo que procuran no abandonar estos espacios barriales. Aquellos que permanecen en el espacio público plantean las dificultades y el desgaste que presenta actuar luego de tantos años al aire libre (las condiciones climáticas, el ruido, a los grupos de CABA los permisos que se les exigen para cortar la calle). Y aquellos que actúan en espacios municipales en desuso que

⁷³ Testimonio en entrevista realizada.

reconvirtieron, muchas veces, advierten ciertas pujas con un Estado que durante años ignoró el lugar y una vez que ha sido restaurado por el colectivo de vecinos desea dirimir sobre su utilización.

En este sentido comentaba una integrante de La Gloria del Bondi:

Nosotros ocupamos un lugar recuperado por una ONG, no pagamos alquiler y tomé conciencia de que no pagábamos nada cuando vino Matemurga a actuar y ellos no podían creer porque contaban con el alquiler del local como un gasto importante del grupo. Este año el grupo tuvo una crisis grande y yo propuse abrimos, salir a la plaza y actuar en el espacio público, hacer ejercicios teatrales afuera para invitar al vecino a venir al grupo, porque la gente es tímida es difícil que la gente se mueva, por eso me parece muy importante ir a la plaza.

Por lo tanto se procura revitalizar y no perder el espacio territorial y ello se recrea muchas veces con acciones barriales como juegos en la calle, realización de murales, vinculación con actores sociales de barrio.

Además de la construcción identitaria, las obras hacen un rescate de la memoria colectiva. Suelen referirse a momentos de la historia reciente vistos como aquellas impresiones, aquellos temas que quedan en la memoria de los grupos.

Se trata de la recuperación de la historia, pero a partir de sus propias vivencias, de aquello que los vecinos quieren contar. Este rescate de la memoria permite una revisión histórica del pasado en el interior del grupo y luego se expresa a partir de la crítica, pero que lejos de una mirada escéptica plantea una esperanza, una utopía.

Más allá del valor dado a la memoria social y a las problemáticas actuales del territorio las escenas más dramáticas se conjugan con momentos de gran comicidad que cambian el tono reflexivo y emotivo por la risa a través del absurdo, la ironía. Señala Edith Scher que uno de los logros del Teatro Comunitario tiene que ver con desarrollar en el interior de los grupos y expresar hacia afuera la idea de “resistir con alegría”. La alegría como pulsión vital está presente en los espectáculos y en la propia dinámica de los grupos, es lo que el Grupo Catalinas muestra cuando habla en sus obras de “la utopía” o cuando señala “por la alegría contra la muerte”. (Scher, 2010: 69).

En relación con la difusión, predomina el “boca en boca”, si bien los grupos más grandes como Catalinas Sur y Circuito Cultural Barracas tuvieron alguna aparición mediática a través de entrevistas, más bien los grupos convocan al barrio, desde el barrio: afiches en la escuela y comercios, en la revista barrial, en el club y desde estos espacios logran tener concurrencia y perdurar en el tiempo. También utilizan las redes sociales o informan desde su propia página web o blog.

En cuanto a la financiación, tuvieron algunos subsidios provenientes del Instituto Nacional del Teatro, Proteatro y del Ministerio de Desarrollo Social para temas puntuales, incluso se ha logrado incorporar dentro de Proteatro en la Ciudad de Buenos Aires la categoría de Teatro Comunitario como para que no compita éste con otros elencos de carácter profesional. Pero no se otorgan sumas de dinero que cubren todos los gastos, ni llega a todos los grupos. Las ayudas no se dan de forma automática, sino que hay que gestionarlas y tal como señala Edith Scher “aprender a hacerlo”. Además las mismas se otorgan a un espectáculo puntual en un tiempo determinado más que por la actividad en general y luego se debe volver a solicitar, presentar proyectos, etc...

Por lo tanto su modo de funcionamiento más habitual se da a través de la autogestión desde la recaudación en boletería de sus espectáculos (los que tienen un espacio teatral), de la gorra para los demás, del aporte voluntario de los integrantes del grupo y de una serie de actividades como “la choricada” o el llamado de ayuda a la comunidad a través de la figura del “amigo utópico” por el cual se solicita un aporte mensual.

A la hora de historizar esta práctica podemos señalar tres etapas en el desarrollo del Teatro Comunitario Argentino. La primera en los años 80 cuando desde esta necesidad de expresión producto de la represión y la censura propiciada por la dictadura cívico-militar se creaba el Grupo Catalinas Sur, luego en los años 90 cuando en medio de la aplicación de políticas neoliberales el grupo de teatro Los Calandracas decidía fundar el Circuito Cultural Barracas y la tercera etapa luego del 2001 cuando los dos primeros grupos en carácter de como ellos suelen decir “entusiasmadores” propiciaron la multiplicación de grupos que se desarrollaron en Buenos Aires y distintos puntos del país. En las siguientes líneas se desarrollan dos apartados dedicados a la historia y las obras de los grupos, el primero dedicado a los grupos pioneros Catalinas Sur y Barracas y el segundo donde se analizan cada uno de los grupos nacidos a partir de 2001. En este segundo apartado se toman 18 grupos para su análisis, dividido en cuatro tipos geográficos para un mejor abordaje: Ciudad de Buenos Aires; Provincia de Buenos Aires; Pueblos rurales; Otras provincias.

Luego se analizan aquellos momentos donde los grupos intercambian y accionan en forma conjunta a través del análisis algunos Encuentros Nacionales de Teatro Comunitario y, en el último apartado, procuramos hacer un análisis transversal de los grupos. Sin desconocer las particularidades de cada colectivo indagaremos sobre estéticas, dinámicas, dramaturgias, organizaciones, intercambios que creemos comunes en los grupos y que dan cuenta de la práctica teatral comunitaria en tanto movimiento.

3.3-Catalinas Sur y Circuito Cultural Barracas: los pioneros

En este apartado analizaremos los dos grupos pioneros en esta práctica teatral comunitaria: Catalinas Sur y Circuito Cultural Barracas. Grupos hermanos como suelen decir los propios integrantes ya que se encuentran cerca geográficamente y tienen una larga historia compartida. A partir de la acción de éstos, como sus directores suelen señalar, desde su rol de “entusiasmadores” se crearon los grupos que veremos en el siguiente apartado.

Grupo Catalinas Sur

Obra *El fulgor argentino*

El Grupo Catalinas Sur constituyó el primer grupo de Teatro Comunitario del país, ubicado en el barrio de La Boca, nació dentro de un complejo edilicio realizado en la década del 60 en la zona de Catalinas. Así lo entonan los vecinos con orgullo al final del espectáculo *Venimos de muy lejos*:



de muy lejos: “Nosotros somos de un barrio/que se llama Catalinas/allá donde el Riachuelo/se asoma en cada esquina/son más de veinte años/que este sueño nos hermana/hacer teatro en la plaza/con amor, con fuerza/y ganas”,

El grupo está situado barrio de La Boca, en el límite sudeste de la ciudad de Buenos Aires, su nombre se debe a que se ubica en la desembocadura (en la boca) del Riachuelo en el Río de la Plata. A mediados del siglo XIX La Boca era un barrio aislado a cuatro kilómetros del centro porteño que se utilizaba como puerto pesquero. Por este motivo a finales de siglo XIX y comienzos de siglo XX comenzó a poblarse de inmigrantes italianos, principalmente genoveses. Los recién llegados levantaban sus casas con pilotes para resguardarse de las inundaciones y, de manera muy rudimentaria, construían sus viviendas con sobantes de madera y restos de pintura que traían los marineros en los barcos. De allí que el barrio fuera adquiriendo su actual fisonomía de casas bajas y humildes, pintadas de distintos colores (en principio eran colores más suaves).

Hacia los años 60 se proyectó la construcción de un complejo habitacional destinado a las clases medias con edificios monoblocks en un gran predio rodeado de árboles y

zonas ajardinadas que formó parte de un plan municipal de desarrollo urbano. Se trataba del barrio Catalinas Sur. Pero tal como señala el grupo, lejos de lo acordado, los edificios entregados a los nuevos propietarios estaban en medio de un barrial. A través de la organización de los vecinos se fueron realizando los jardines, los caminos internos, las plazas, el plantado de árboles, la cancha de fútbol. Incluso la escuela, que había sido donada por Don Carlos Della Penna, un inmigrante del barrio, había quedado a medio construir y los vecinos se constituyeron en una Mutual y trabajaron para culminar la obra. Durante la última dictadura militar, siguiendo con sus políticas represivas, la Mutual fue expulsada de la escuela. Sin embargo muchos de sus integrantes se resistieron y siguieron trabajando desde una labor solidaria y cultural. Desde allí formaron en 1983 el grupo que hoy se conoce como Grupo de Teatro Catalinas Sur.⁷⁴

El grupo desde sus inicios ha guardado una relación muy estrecha con el barrio, desde las obras en la Plaza Malvinas, el cantar al vecino del barrio, el trabajo con los chicos de las zonas más humildes de la Boca a partir de la realización de talleres de arte, hasta sus dos principales obras: *Venimos de muy lejos* y *El fulgor argentino* que narran la historia argentina desde su lugar, su propio barrio.

Pero, ¿cómo nació esta expresión colectiva? Cuenta Adhemar Bianchi, director del grupo Catalinas Sur: “Este grupo comenzó en la plaza, a finales de la dictadura. El día que se estrenó el primer espectáculo, había 800 personas de público. Aparecieron los helicópteros y en seguida los patrulleros, que miraron eso y se fueron.”⁷⁵ Y ello, sostiene su director, signa la idea del grupo y de los otros grupos que fueron formándose posteriormente: “Crear colectivamente una respuesta, una forma de transformar los mandatos de los poderes hegemónicos, no me refiero a los gobiernos sino al poder cultural, de lo que se dice, de lo que se cree, de la sociedad de consumo.”

Esta formación se inició a partir de la inquietud de los vecinos del barrio Catalinas Sur de La Boca, quienes frente a los años oscuros de la dictadura decidieron salir a hacer teatro. Fue entonces cuando miembros de la Asociación de Cooperadora de la Escuela N° 8 Carlos Della Pena se reunieron y convocaron al teatrista uruguayo Adhemar Bianchi que tenía a sus hijas también en el colegio para que diera talleres de teatro. Bianchi, quien tenía una larga experiencia en teatro en Uruguay y había realizado allí

⁷⁴ El relato detallado se encuentra en www.catalinasur.com

⁷⁵ Testimonio en entrevista realizada.

experiencias del llamado teatro militante, lejos de dictar un curso les propuso salir a actuar.

Así nació la agrupación fundadora que se llamó Grupo de Teatro al Aire Libre Catalinas Sur. La propuesta resultaba audaz en aquellos años de censura, pero se animaron y comenzaron a hacer teatro en su plaza, la Plaza Malvinas.

Señala Ahemar Bianchi:

Para el primer espectáculo que se hizo en la plaza, la idea era utilizar textos del Siglo de Oro Español, pero cortados por la censura del rey Fernando que era un rey bastante autoritario y que prohibía que se hablara de determinados temas. En esos textos poníamos personajes que eran los censores, la gente lo asociaba inmediatamente con la dictadura y le tiraban papeles, era una fiesta recuperando la voz.⁷⁶

Su primer espectáculo fue *Los comediantes* (1983), luego vinieron otros como *El herrero y la muerte* (1985), *Entre gallos y medianoche* (1989) hasta llegar el turno de las obras que perduraron por años y dieron fama al grupo: *Venimos de muy lejos* (1989), *El fulgor argentino* (1998). Y luego completa la trilogía *Carpa Quemada* (2014)

En la plaza permanecieron realizando gran cantidad de espectáculos, con la choricada y la fiesta en el barrio hasta pasar al actual espacio teatral.

En los comienzos de la democracia la expresión artística se adueñó de las calles y como señalamos se creó el Mo.Te.Po (Movimiento Teatro Popular) una organización formada por grupos de teatro callejero (entre ellos Catalinas Sur y Los Calandracas que luego formarían el Circuito Cultural Barracas) desde donde distintos grupos comenzaron a intercambiar experiencias.

En 1993 el ya Grupo de Teatro Catalinas Sur realizó un convenio con el Programa Cultural en Barrios del gobierno de la ciudad de Buenos Aires y comenzaron a dictar talleres de teatro, percusión, música, títeres, máscaras, escenografía, vestuario, malabares, zancos, coro, candombe, murga, tango. Actividades que luego se plasmaron en las obras colectivas.

En el año 1997 el grupo dejó la plaza, señala Bianchi: “cuando la autopista empezó a afectar muy sonoramente la plaza, decidimos salir a buscar un espacio porque allí no iba a ser posible seguir haciendo funciones...” Se trasladaron, entonces, a un antiguo depósito de tintas que en 1999 lograron comprar. Sin abandonar el espíritu callejero, sobre sus paredes realizaron un mural de cincuenta metros dirigido por Omar Gasparini donde se muestran los personajes del barrio. A ello se suma un trabajo instalado sobre

⁷⁶ Testimonio en entrevista realizada.

el frente, diseñado y esculpido por tres artistas plásticas: Andrea Agüero, Andrea Bustamante y Valeria Vizioli. A partir de allí este lugar ubicado en Benito Pérez Galdos 93, en el corazón de La Boca con capacidad para 300 personas sería lo que ellos llaman: “El Galpón de Catalinas, nuestra plaza techada”.

Pasados los años, el grupo se jacta de afirmar que ya son tres las generaciones que conforman la agrupación y 300 sus participantes. En los últimos años están construyendo un primer piso en El Galpón para albergar la cantidad de actividades que llevan a cabo. Reflexiona Bianchi:

Lo más interesante es que actualmente casi toda la generación de los compañeros que están haciendo coordinación de talleres y dirección, que eran todos niños cuando empezó todo esto, hoy ocupan los cargos de dirección artística. En ese sentido el grupo tiene un orgullo que es hacer un teatro colectivo. No aceptamos la división etaria que hace lo comercial. Teatro para niños, arte para niños, arte para adultos, arte para pobres, nosotros unimos todo en un mismo proyecto.⁷⁷

Con la participación de todas las generaciones juntas desarrollan una gran cantidad de obras, incluso invitan a otros grupos a actuar en El Galpón y han salido de gira (por el interior del país, Latinoamérica y España), además de ser galardonados con gran cantidad de premios. Pero más allá de los halagos, como dice una de sus canciones “seguimos siendo vecinos/no nos la creímos”.

Desde luego, sostiene Adhemar Bianchi, que con los años han adquirido grandes fortalezas, pero a la vez desgastes naturales: “hay que rejuvenecer todo el tiempo” al grupo para no entrar en la rutina, “tener la llama viva”. A ello se suma el tema del crecimiento, tener una sala propia implica mayor dedicación y compromiso “ya no es cuestión de hacer 20 funciones e irse a casa”. Por un lado se requiere de un comportamiento casi profesional, “pero sin tener el dinero para lo casi profesional nos convertimos en explotadores de nosotros mismos, en función de nuestra mística” (Scher, 2010: 78).

Y en esta mística se incluyen algunos de los rituales de los primeros tiempos, uno de ellos es la choriceada: antes de la actuación el público se reúne en la calle del teatro como en otros tiempos lo hacían en la Plaza Malvinas a degustar un choripán, además de tartas y empanadas elaboradas por los vecinos. Allí están los actores-vecinos potenciando el acontecimiento convivial (Dubatti, 2003), los mismos que unos minutos después invitan al público a pasar a la sala y reinstalar la división actores-público.

⁷⁷ Testimonio en entrevista realizada.

En cuanto a las obras teatrales, la primera obra que dio fama a este grupo fue *Venimos de muy lejos*. Estrenada en 1990 en la Plaza Malvinas, constituye un homenaje a los inmigrantes que poblaron el barrio. Con humor e imaginación quiere rescatar la memoria de los antepasados. Aquellos relatos de inmigrantes donde la nostalgia y el hambre debido a una Europa destruida, se conjuga con la historia política de nuestro país de principios de siglo, de esa Argentina tanto de las oportunidades como de la desigualdad social.

Cuenta uno de los participantes: “*Venimos de muy lejos* se armó en base a las historias que íbamos trayendo de tíos, abuelos a partir de esos relatos.” Desde las memorias en términos de Jelin (2002) en tanto reinterpretaciones del pasado, fueron armando el relato que, tal como señala Adhemar Bianchi, intenta más que contar la historia, ser un homenaje a aquella inmigración de principios del siglo XX que fue poblando el barrio de La Boca.

La obra comienza cuando bajan los inmigrantes del barco al canto de “Venimo de l’Europa, del hambre, de la guerra, dejamos nostra casa, dejamos nostra tierra, traemo la nostalgia, traemo la alegría, venimo a la Argentina ¡Queremo laborar!” y la figura que simboliza a la República Argentina, los recibe a aquel país granero del mundo.

Las escenas siguientes suceden en el conventillo de Doña Angiulina que se va poblando de pintorescos personajes recién bajados del barco como Manolo (el lechero), Madame Con Don, el Padre Francisco, Giovanni (en alusión al anarquista Severino Di Giovanni fusilado en 1931), la típica madre judía, Clementina que viene con sus cuatro hijas en busca de su marido que partió primero y no encuentra, hasta darse cuenta de que Salvatore, su esposo, era el propio dueño del conventillo. El humor y los momentos de tristeza se suceden en un espectáculo que busca convocar a la risa y a la reflexión. A través de canciones y los acentos diferentes de los distintos personajes se muestran los cruces culturales entre gallegos, italianos, polacos, rusos. También se hace alusión a las inundaciones de 1940, la huelga general, la Ley de Residencia.

Hacia el final se muestra cómo los inmigrantes se van hacia otros barrios y el antiguo conventillo es ocupado por la nueva inmigración: la de los países sudamericanos. Con el punto de vista puesto en los inmigrantes, se trata de mostrar el pasado desde la memoria social y a la vez plantear la necesidad de tolerancia y el respeto mutuo por las distintas culturas.

La obra es un clásico en el grupo, por ser la que le dio fama y con la primera que sus integrantes salieron de gira por los barrios. Realizada durante muchos años seguidos, se repuso para la apertura de algunos Encuentros de Teatro Comunitario.

Otra obra emblemática es *El fulgor argentino* dirigido por Ahemar Bianchi y co-dirigida por Ricardo Talento: comenzó sus funciones en 1998 y al 2017 continuaba en cartel con un gran éxito de público. Se presentó en el Festival Grec de la ciudad de Barcelona en julio del 2001 y ha sido múltiples veces premiada. La obra cuenta 100 años de la historia argentina a través de un club de la Boca: El fulgor argentino. Señala una de las integrantes del grupo:

Con *El fulgor argentino* aquello un tanto amateur que fuimos haciendo en *Venimos de muy lejos* se fue volviendo algo casi profesional, ya se planteaban ensayos tres veces por semana, una fecha puntual de estreno, la exigencia para este espectáculo fue mayor que lo que se venía haciendo.⁷⁸

Para entonces, como advertimos unas líneas más arriba, el grupo ya contaba con un espacio propio, había tenido un crecimiento importante y tal como señala Adhemar Bianchi cuanto más se crece, más compromisos se adquieren “el crecimiento engendra más crecimiento, un desarrollo que hay que sostener” (Scher, 2010: 78).

La obra en su calidad artística, en el despliegue (vestuario, muñecos...) y a la vez en la respuesta que tuvo por parte del público da cuenta de este crecimiento. Se propone contar la historia desde las memorias, narradas desde el pueblo, desde los oprimidos. Por lo tanto el centro está puesto en las luchas obreras y los festejos populares más que en voz de quienes detentan el lugar de poder. Comienza el espectáculo cuando el club El fulgor argentino, abre sus puertas en 1930 para los bailes de carnaval. El golpe de Urriburu interrumpe los festejos y advierte las dolencias de un país dividido entre la oligarquía y sectores muy pobres. Se desarrolla, entonces, una de las escenas más impactantes de la obra (que muestra la foto que encabeza este apartado), un grupo de mujeres con una gran olla popular cantan en la desesperación de la crisis del 30: “Hambre y frío/sin trabajo están/nuestros maridos,/hambre y frío/ queremos que se acaben los despidos/ Basta ya, por favor/ basta de tanto dolor, señor...” y a modo de diálogo cantado un grupo de hombres replican: “El trabajo es un derecho/que nadie nos va a quitar./Alcemos nuestras banderas/y a la huelga general”. Así continúan en esta conjunción de voces hasta mezclarse una con otra produciendo un ensamble de gran potencia expresiva.

⁷⁸ Testimonio en entrevista realizada.

Los años transcurren y se muestra cómo, estas clases populares adquieren derechos sociales con el gobierno de Perón, ven con adoración Evita y lloran su muerte. El club atraviesa los desvaríos de un país dividido entre peronistas y antiperonistas, entre partidos de izquierda, sufre con las desapariciones de la última dictadura, la guerra de Malvinas, se alborozaba con la vuelta a la democracia, atraviesa el menemismo y la frivolidad neoliberal. Y la obra va agregando partes de nuestra historia a medida que se suceden las temporadas.

Fue así como se sumó el corralito financiero de 2001, el gobierno del presidente Duhalde, entonando: “Somos de América Latina/la paciencia se nos termina/convivimos con los mafiosos/títeres de los poderosos.” Así aparecen las elecciones con múltiples candidatos cuyas cabezas se sirven en bandejas a los espectadores, llega el gobierno de Néstor Kirchner, de Cristina Fernández y la historia se va renovando año a año con los cambios en la coyuntura política. En el medio de la sucesión de gobiernos, pasa una familia entera recogiendo cartones que logra una síntesis maravillosa de la desigualdad social y de las asignaturas pendientes de nuestro país.

Finalmente en la oscuridad de la sala aparecen los vecinos-actores colgados de sogas y harapientos que simbolizan el futuro, el 2030, y convocan a pensar las dramáticas consecuencias de la globalización. Pero como la esperanza es lo que “resistirá”, culminan cantando todos “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/Mientras la vida nos dé latidos, /habrá un motivo para celebrar/Y “Catalinas” aquí estará”.

La historia se sucede a través del canto colectivo que, como señalamos en las características generales, organiza el relato y a la vez los juegos de voces potencian la expresión de personajes grupales contruidos desde tipos sociales (los trabajadores, el pueblo, los militantes, las mujeres, la oligarquía, entre otros...). Además en la obra hay una distribución simbólica del espacio: quienes tienen el poder se ubican arriba, en el palco y el pueblo permanece siempre abajo y cercano espacialmente al público. Los cantos dramáticos y críticos, son interrumpidos por escenas de celebración en el club que a través de distintos bailes marcan el paso del tiempo. Así aparecen el tango, el rock and roll, la murga y como hilo conductor del drama una historia de amor entre Irene, una chica de clase alta y Juan proveniente de las clases populares y peronista, su nombre alude a Juan Perón. La pareja va interpretando cada época histórica, hasta llegar

a la última dictadura militar cuando la hija de ambos debe emprender el exilio y su hijo termina desaparecido. Irene entonces se convierte en una Madre de Plaza de Mayo en uno de los momentos más dramáticos de la obra.

También es de destacar la presencia de una radio en el club que va interrumpiendo la fiesta con las últimas noticias del momento, comunicados, decretos. Y la presencia de máscaras, muñecos gigantes, letreros y la gran cantidad de trajes que utilizan los más de cien vecinos que participan de esta obra.

Según señala Lola Proaño Gómez “lo que hace el espectáculo es desenmascarar el lado oculto bárbaro de la llamada ‘civilización’. La historia está nutrida de la tradición oral y la memoria colectiva del grupo...” (Proaño, 2007:192-193)

Se trata de la recuperación de la memoria, desde la crítica social. Contar la historia desde las vivencias de la gente en vez de la versión oficial de los hechos. Y hacerlo desde el sentir, el humor y la utopía por un mundo mejor. Tal como dejan expresado en el programa de la obra:

Nuestra visión de 100 años de fulgor argentino es un intento de memoria que no implica un análisis científico ni académico de los hechos, sino el rescate de algunos hitos que han quedado en la memoria colectiva y que como grupo de teatro popular hemos querido recrear.

Según sostiene Lola Proaño (2007), en boca de los personajes se ponen en evidencia dos modos distintos de concebir la Argentina y estas ideas atraviesan los 100 años de historia. Así las damas de honor del club sentadas en el palco, siguiendo con la dicotomía sarmientina de civilización y barbarie, se avergüenzan del pueblo, el “populacho” que sale a bailar y cantar y consideran que desvirtúan la esencia del club (o de la Argentina) y por otro lado se observa la visión populista que encarnan esos nuevos sectores que adquieren derechos sociales a partir del peronismo.

Todo está contado con dramatismo y humor al mismo tiempo, y este lugar de la comicidad se ve en los modos caricaturescos como componen a los presidentes, en los personajes estereotipados de las damas de honor, el cura, el militar, en los muñecos que despliegan y la alegría que nace del festejo popular con una estética ligada al carnaval. Y este despliegue de colorido se ve interrumpido por el dramatismo de la historia que más que desde una descripción de acontecimientos se narra como una “práctica de resistencia” (Proaño, 2007: 209).

Carpa quemada completa la trilogía histórica de dos obras que se han convertido en verdaderos clásicos del Grupo Catalinas Sur: *Venimos de muy lejos* y *El fulgor argentino*. Si la primera narra el proceso de inmigración hacia finales de siglo XIX y

principios del XX, la segunda historiza el siglo XX, ésta tercera se ocupa del siglo XIX contado por payasos de un circo. Está basada en una historia real, la del payaso Fran Brown que puso su carpa de circo en el cruce de las calles Florida y Córdoba en 1910, año del Centenario de la Patria, y como no daba “buena imagen” se la quemaron. La ficción comienza cuando los payasos un tanto chamuscados se trasladan a la Boca a contar su propia versión de la historia del siglo XIX. En tono circense con acróbatas, muñecos, títeres, escenografías variadas, personajes satíricos y la potencia del canto colectivo el espectáculo como señala Benjamin (2011) desea pasarle a la historia el cepillo a contrapelo por lo tanto no se priva de cuestionar próceres afincados en sillones, inmortalizados en estatuas y vanagloriados con la “pluma y la palabra”, para narrar otra historia: la de los vencidos. De esta manera hacer tambalear el estatus de la “civilización” para que hable la “barbarie”, mientras de forma conmovedora resuena el canto de los pueblos originarios, víctimas de uno de los mayores genocidios de la historia. Cantan en el momento en el que se recrea la campaña al desierto: “Sonó el fusil y una bala cruzó el desierto/cortando el aire y la carne/Paralizando al viento/Y las madres recogieron a los muertos”.

Fiel a su estilo, la obra también cuenta con mucho humor, la alegría de la fiesta, la celebración y la esperanza de un futuro mejor:

El presente, el futuro, el pasado/Dando sentido, linaje y arraigo/A los derrotaos de Artigas/A los gauchos de Güemes/A los soldados de Belgrano/A los negros de San Martín/A los montoneros del Chaco/No son fantasmas...Son el pueblo/que sigue peleando/Afirmando su lugar bajo el sol.../ ¡Esperanzados!

El grupo de teatro también desarrolló obras circenses como *El parque japonés* (1992), distintos espectáculos desde su murga teatral: *La Catalina del Riachuelo*, creada en 1998. Desde el taller de títeres que actualmente dirige Ximena Bianchi, hija de Adhemar se realizaron los espectáculos *La niña de la noche* (1999), *O sos o no sos* (2005) y *El ratón del invierno* (2011).

En 2008 crearon la Orquesta Atípica Catalinas Sur, una orquesta de música popular con más de sesenta músicos en escena que estrenó en 2010 el espectáculo *Quien es el jefe* donde a la música acompaña la expresión teatral.

En el año 2006, con la idea de brindar espectáculos de títeres e infantiles del interior del país y de Latinoamérica a lugares alejados de los circuitos comerciales, llevaron adelante el Festival Internacional de títeres Al Sur del Sur, al 2017 van por el 7^a Festival

que se realiza durante las vacaciones de invierno y cuenta con una gran concurrencia de público.

También armaron un elenco infantil en 2012 y presentó en 2014 la obra *El mago del Off*, con dirección de Nora Mouriño. Una adaptación del Mago de Oz donde participan 50 chicos y chicas de entre 6 y 12 años que cantan, bailan, actúan y realizan números circenses. En la obra una niña con su perro emprenden un viaje en el que se van sumando distintos personajes y desean llegar hasta donde está el Mago de Oz, en la travesía un hada buena ubicada en uno de los palcos les va aconsejando cómo seguir el camino, mientras en el lado opuesto una bruja les va poniendo obstáculos en el camino. Con logradas actuaciones individuales y fiel al estilo teatral comunitario en la obra aparece el canto colectivo y la invitación a participar, tal como lo pregona la canción final: “Dame la mano y venite a cantar, que en Catalinas se puede soñar.”

Con casi 35 años de historia el grupo ha desarrollado una prolífera actividad artística. Sus obras teatrales *El Fulgor argentino* y *Carpa Quemada* se reponen cada año y *Venimos de muy lejos* resulta un clásico del cual en 2013 se ha estrenado una película dirigida por Ricky Piterbarg y cada tanto vuelve a representarse como homenaje no sólo a la inmigración, sino al propio grupo.

Circuito Cultural Barracas



Obra *El Casamiento de Anita y Mirko*

Inspirados en la experiencia del colectivo de Catalinas, el grupo de teatro callejero Los Calandracas, un grupo de actores profesionales nacidos al calor de los primeros años de la democracia, decidió crear el Circuito Cultural Barracas. “Yo soy Barracas/la de la autopista que la quiebra/del viaducto tomado/los depósitos y los camiones/los

cartoneros/las casas nuevas/las villas viejas.” Canta la murga Los descontrolados de Barracas.

Barracas es un barrio del sur de Buenos Aires que cuenta con una gran historia, su nombre se debe a las primeras construcciones rudimentarias que se realizaron por el siglo XVII “las barracas”, donde se almacenaban productos y especialmente cueros que entraban y salían del puerto de la ciudad.

El grupo de Teatro Comunitario y la murga le canta a un barrio que durante el siglo XIX fue lugar de residencia de las familias acaudaladas, pero la fiebre amarilla desatada a finales de ese siglo hizo que muchas personas adineradas se mudaran hacia la zona norte. El barrio, entonces, pasó a ser habitado por la clase trabajadora, especialmente inmigrantes italianos.

Barracas vivió la expansión fabril argentina y fue una de las zonas que más sufrió el desmantelamiento del país durante la década menemista: cerraron la General Motors, la fábrica de tejidos Piccaluga, Noel, Águila, Medias Paris, Marmolerías Campolongo y Fratte, Papelera Argentina, Fabril Financiera y fábricas de cuero, ropa. Tal como reflexiona Marcela Bidegain (2007): “Así las operarias de la fábrica y los obreros se convirtieron en los cartoneros que hoy sufren la indignidad de recoger los despojos del trabajo de otros”⁷⁹. También como parte del plan general de reducción de vías férreas, se inhabilitó la estación de trenes.

Pero el barrio comenzó a sufrir grietas ya en los años 70, con la construcción de la autopista por decreto del intendente Osvaldo Cacciatore durante la dictadura militar, que partió Barracas en dos barriendo con la zona comercial del barrio, con antiguas casas e incluso edificios históricos.

Este barrio con una fuerte identidad, inspiración de artistas y letras de tango, conlleva grandes contrastes que la construcción de esta autopista ha servido para segmentar. Por un lado una clase media y media alta que se ubica desde la calle General Hornos hasta la Av. Regimiento de Patricios con grandes edificios y hermosas casas. Y por otro lado, cerca de la autopista 9 de julio y a la vera del Riachuelo, se ve una realidad muy diferente, donde muchos sectores viven en condiciones muy precarias. De allí que la preocupación del grupo esté dada particularmente por la exclusión social, la

⁷⁹ En Bidegain, Marcela (Septiembre/Diciembre 2007) “Zurcido a mano: la resistencia desde la memoria del barrio de Barracas”, *La Revista del CCC*, revista digital, Edición 1, Año 1.

desigualdad y el encierro de clases medias que quieren protegerse de los “fantasmas de la inseguridad”.

“Yo soy Barracas/la de hoy, la de ayer, la de siempre/la petiza, la bastarda, la morena/la que tiene un nombre/una historia/un presente y un futuro/ y una murga que me nombra/que me sueña”, culmina la murga del Circuito en el espectáculo *Cambio climático recalentamiento barrial*.

Como señalamos en el capítulo anterior, los Calandracas, el grupo fundador, venían trabajando desde 1987 como grupo de teatro callejero y realizan desde 1988, la experiencia de “Teatro para Armar” basada en las técnicas de teatro foro de Augusto Boal (con quien habían tomado contacto en los años 70). Hacen esta actividad en escuelas, sobre todo en el área de salud para buscar respuestas a temas como violencia familiar, sida, drogadicción, diversas formas de maltrato. Sus integrantes: Ricardo Talento, Corina Busquiazó, Néstor López, Mariana Brodiano, Ana Postigo tenían formación en teatro, dramaturgia, murga, clown y una fuerte inquietud por el teatro vinculado a los problemas sociales.

En 1996, decidieron arraigar el teatro a la comunidad en Barracas donde vivían algunos y otros provenían de zonas vecinas como La Boca y Avellaneda. Eran tiempos de neoliberalismo donde gobernaba Carlos Menem, momentos donde la desocupación y la exclusión social estaba llegando a extremos impensables.

En medio del “sálvese quien pueda” se desarrolló el Circuito Cultural Barracas que para sorpresa de sus integrantes tuvo un crecimiento exponencial, señala Ricardo Talento director del proyecto:

Estábamos en los años 90, un momento en la Argentina donde parecía que nadie necesitaba del otro, que todo era frivolidad. Y sin embargo, creo que hacer esto era una necesidad, porque en seguida se empezaron a acercar los vecinos, maestras, alumnos, familias enteras.

En 1996 crearon, entonces, el Circuito Cultural Barracas, primero formaron una murga Los descontrolados de Barracas y luego se sumó el grupo de teatro el Teatral Barracas y una banda de música, el Circuito en Banda. Las tres experiencias conviven en simultáneo. Hacia 2017 cerca de 300 personas participan de esta expresión colectiva.

Con el nombre de “Circuito” quieren expresar un modo de trabajo donde lo que se busca es que el proyecto artístico atraviese, circule por las realidades socioeconómicas de un barrio atravesado por la pobreza. Porque, tal como señala su director, el desarrollo de la creatividad en la comunidad tiene una gran importancia, aunque suele tomarse desde un lugar meramente decorativo:

A veces uno dice la palabra creativa y aparece como algo superfluo, como la frutilla de la torta. Se dice que cuando solucionemos el trabajo, la educación, nos vamos a dedicar al arte o a lo creativo, cuando creo que es totalmente al revés. Sin creatividad, siguen fallando las soluciones que buscamos. Creo que hay que desarrollar la imaginación para que pensemos en qué mundo queremos vivir, qué mundo queremos construir, empezando por uno mismo, por su comunidad más cercana. Así como se incentiva a un chico a que camine, lo estimularía para que fuera un ser creativo porque es una esencia humana.

A la búsqueda de un espacio donde ensayar, alquilaron una fiambrería que estaba cerrada hacía muchos años y luego pasaron a un lugar más grande en Av. Iriarte 2165.

El Grupo de Muralistas Azul del Grupo de Teatro de Catalinas Sur armó el proyecto para hacer el mural en el frente del teatro para sus hermanos de Barracas como habían hecho el suyo en El Galpón. Y como una marca identitaria de un espacio comunitario, el grupo plasmó en las paredes historias y personajes del barrio de un gran colorido.

El Grupo afirma ser autogestionado, los recursos propios representan gran parte de los ingresos totales mediante la venta de entradas, donaciones, la figura del “amigo utópico”, venta de publicidad, de los CD de la murga. Además en su larga trayectoria han recibido aportes puntuales del Instituto Nacional del Teatro, Proteatro, Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, el Ministerio de Cultura de la Nación y el Ministerio de Desarrollo Social.

Desde la idea de la inclusión y partiendo del desarrollo de la creatividad es que el Circuito desea atravesar por las vidas del barrio y su primera obra y una de las más famosas da cuenta de ello. Se llamaba *Los chicos del cordel* y fue un espectáculo callejero que organizaron a través de catorce cuadras del barrio. La gente iba circulando y se iba adentrando en un espectáculo cargado de humor y de la terrible realidad que la década de los 90 había dejado en el barrio donde la fragmentación social produjo “enclaves de riqueza y manchones urbanos de pobreza y marginalidad” (Schmucler y Terrero, 1991:43). El espectáculo se presentó en 1999 y 2001 y resultó ser premonitorio de lo que sería la tremenda crisis del 2001. Se repuso en 2006 con motivo del festejo del décimo aniversario del grupo. La obra muestra a una infancia a la deriva a través de bebés hechos en forma rudimentaria con cinta y papel de diario que aparecen en forma escalofriante enganchados de una cuerda que atraviesa la calle. “Colgados” de un sistema que los expulsa son regalados al que pasa, mientras tanto los más grandes, los chicos del cordel, aparecen solos en las esquinas pidiendo a gritos que el vecino no cruce la vereda, que estos niños que están excluidos son parte del barrio “usted nos conoce/ya nos vio nacer/no cierre los ojos al vernos crecer/Somos los chicos del cordel/los que sobramos sin saber por qué”.

El público asistente a la obra se concentraba en la Plaza Díaz Vélez y de allí era guiado por Relicario Iglesias, un desempleado que trabajaba en los ferrocarriles, que está embarazado hace dos años y no logra que su bebé salga, quien conducía a los espectadores por las callecitas donde galpones del ferrocarril abandonados, bolsas de basura, pintadas en las paredes, casas deterioradas hacen de escenarios naturales que permiten ver lo que el deterioro social fue dejando en el barrio.

Tal como analiza Jorge Dubatti (en Bidegain, 2007), en la obra hay tres tipos de personajes. Están aquellos caricaturescos que sintetizan el prototipo de personajes del barrio: los desocupados, la profesora de piano, la de corte y confección, mujeres que venden sus joyas familiares por necesidad, tres prostitutas y un cantante de tangos que le canta a una joven que hace años dejó el barrio. Otros personajes son los alegóricos que permanecen inmóviles como postales del barrio. Así se ven a jóvenes-niñas embarazadas vestidas de blanco, la muerte con traje negro que lleva un chango de supermercado deteriorado. Luego están los personajes “realistas”, los chicos del cordel, que aparecen durante el recorrido por entre los espectadores, se escabullen, luego vuelven a salir y van armando escenas grupales donde cantan: “Ya somos, ya nacimos/estamos acá/Somos los chicos del cordel, / conoce nuestra historia/no la olvide/porque vuelve a comenzar.../Y no cruce la vereda, que en frente también estamos, para bien o para mal”.

En la obra abundan las metáforas: una niña que recita la canción patriótica Aurora de memoria y sin sentido que simboliza el cambio cultural que la escuela tiene pendiente. Por otro lado una mujer, Mecha, que va pariendo hijos sin parar como productos en serie y un gigante surtidor de leche con tres tetas gigantes con un cartel que indica “Leche entera La Caridá”, detrás del cual, los niños hacen fila a la espera que les den una tacita de leche como un modo de otorgar caridad a niños hambrientos que viven justamente en “el país de las vacas gordas”, una de las grandes paradojas de nuestro país.

Los chicos y los embarazos abundan en la obra y de alguna forma parecen dar cuenta de esa asignatura pendiente que el país tiene con su sociedad. Además cuestionando cierto recato y moral se exageran los pechos y más allá de los rótulos acerca de la decencia o la indecencia, madres y prostitutas aparecen todas en la calle, en el espacio público, pariendo, amamantando. Estas mujeres representadas como dadoras de vida, de protección y alimento aparecen dentro de un orden familiar desmembrado por la crisis económica y social.

Sin embargo, paradójicamente, los dos personajes embarazados Relicario y Mecha son hombres disfrazados de mujeres ¿Por qué son hombres? Interpretamos que ello se debe al desmembramiento familiar, la falta de protección maternal por unos niños que nacen en serie, como productos en la fábrica para ser adquiridos como objetos de consumo. Prueba de ello se observa en cómo son colgados de la soga a medida que nacen y en una de las escenas de la obra cuando “las Beroni” cantan: “Si está por parir, no lo dude más/Véngase a este barrio, que lo va a lograr. /Si le sale feo, quizás incompleto, /déselo a Mecha, ella se lo arregla, /yo se lo prometo, yo se lo prometo”. Entonces el personaje de Mecha saca un hijo de los tantos que va poniendo en el cordel y se lo da a Emilce, ésta cuando lo ve se enoja porque no le ve el pito, entonces Mecha vuelve a ponérselo en el vientre y lo saca nuevamente con sus genitales. Los niños, por lo tanto, son vistos como objetos en una sociedad que se ha vuelto pragmática y proporciona un lugar central al consumo.

En cuanto a las imágenes paralizadas de niñas embarazadas y de bebés junto a la muerte que aparecen en el recorrido muestran cómo ese espacio de muerte que se ha convertido el barrio de Barracas, a través de la sensibilización y la creación colectiva, puede transformarse en un espacio de vida.

Pero el 2001 con su tremenda crisis y su profunda tristeza necesitaba de la celebración, así es como se estrenó *El casamiento de Anita y Mirko*, una obra que supo captar ese sentimiento de alegría tan socavado en esos duros años y resultó ser una obra que se presentó desde su estreno, año a año con un gran éxito de público. Dirigida por Corina Busquiazó (integrante del grupo teatral Los Calandracas) recrea una fiesta de casamiento donde 70 vecinos-actores de diferentes edades comparten con los vecinos-espectadores este acontecimiento tan importante para la vida de Anita y Mirko. Se trata de un auténtico casamiento que el público vive como propio, más ligado a la celebración que al distanciamiento de la mirada (Le Breton, 1995). Los espectadores bailan, comen y festejan junto a los actores. A pesar de estar en un ámbito cerrado, el espectáculo se transforma en una gran fiesta colectiva donde se desdibujan los límites del espacio escénico y el cuerpo toma protagonismo: baila, se mueve por el espacio. A la vez se interpela no sólo a la vista (Le Breton, 1995), sino que intervienen otros sentidos ya que se come, se toma, se interactúa con otros. Se potencia el convivio teatral (Dubatti, 2003) y ello más que el propio relato dramático es lo que proporciona la riqueza de la pieza teatral.

El espectáculo recrea el casamiento de dos jóvenes de familias opuestas: Mirko descendiente de ucranianos y Anita de familia italiana. Mientras la gente se va acomodando para comenzar la función, la familia de la novia les cuenta chismes acerca de la familia y los va ubicando a ambos lados de la sala como si fueran invitados del novio o de la novia. Enseguida se va sirviendo la comida y se escuchan los comentarios de los familiares, los italianos con su tono grandilocuente y los ucranianos parcos y herméticos, su idioma es traducido por los dueños del local en forma desopilante. El ritual de casamiento se lleva a cabo con todo su esplendor desde el vals, la presentación de mariachis, la disputa por el ramo de la novia, la torta de casamiento que todos comen, los bailes y una cantante de boleros para el momento romántico. Sin embargo la celebración aparece interrumpida por momentos donde interviene un agente de migraciones que pide documentos y terminan por sobornarlo, además de las peleas entre las familias. Finalmente las parejas del público son invitadas a celebrar su boda con entrega de certificado, anillo de cotillón y una foto.

La obra comenzó en esos tiempos donde la risa no era algo fácil de sacar de la expresión de los argentinos y continuó presentándose año a año con sala llena. Tal como señala un vecino ⁸⁰“si afuera no hay fiesta acá adentro en el Circuito la inventamos”. Su éxito habla de esta necesidad de festejar y de hacerlo en forma colectiva.

Además de éste, el grupo ha realizado otros espectáculos como *Zurcido a mano* (2004-2006). La obra trata sobre la desocupación y la vida de los cartoneros: “Lucía fue operaria de una fábrica o cuidó hijos ajenos / Hoy anda con carro cartoneando / para ganarse el puchero / con sus seis hijos a costas / y un destino negro, negro.” Y la necesidad de zurcir el tejido social roto: “Zurcir a mano porque un mundo late en ese barrio y vale la pena zurcir los desgarros.”

Además de *El loquero de doña Cordelia*, una pensión donde se hospedan los considerados “locos del barrio” que deciden “Refundar” la Revolución de Mayo, reconstruir la historia y las relaciones personales y hacerlo desde la locura en momentos donde los seres “normales” en términos biopolíticos (Foucault, 1980) han naturalizado tanto la historia contada por los vencedores que les cuesta imaginar otras construcciones. Presentada de 2012 a 2014 constituye un modo cuestionar la historia oficial y a la vez una invitación a pensarla de otras maneras, desde otras miradas. En

⁸⁰ En www.ccbarracas.com.ar

sintonía con *Carpa Quemada*, la elección de personajes que están más allá de la racionalidad considerada como “normal”, implica a su vez un cuestionamiento a la historia oficial, las ideas dominantes que solventaron la construcción de la nación tales como la idea de progreso, la civilización y la violencia ejercida sobre todo aquello que pudiera poner un obstáculo a dicho propósito. Los protagonistas que encarnan a los desplazados, los “anormales”, se proponen refundar la Nación e invitan al público a hacerlo desde una perspectiva distinta a la de la racionalidad imperante: “Bienvenidos al loquero de Cordelia/Siéntanse como en su casa/si están adentro/ya cruzaron el umbral/Desenchufen la razón...”

A finales de 2016 y con algunas modificaciones en 2017 estrenaron *Barracas al Fondo*. A veinte años del nacimiento del grupo, volvían a recuperar la idea de Circuito como un modo de circular por las realidades socioeconómicas más duras de barrio a través de una obra de teatro que transcurre por las calles del barrio.

Como una suerte de continuidad de *Los chicos del cordel*, desarrollaron esta obra de teatro callejero que comienza en la puerta del teatro, transita por las calles más golpeadas del barrio donde la basura, las paredes resquebrajadas, los galpones abandonados no parecieran haber sufrido modificaciones con el paso del tiempo y termina en la Plaza Velez Sarfield “En los 90 con Los Chicos del Cordel presagiamos la tragedia. En el 2017 con Barracas al Fondo, nos queda la farsa.” señalan en la presentación de la obra y advierten:

Si un barrio considera que tiene “un fondo” da por sentado que unos viven en la parte de adelante, y otros en la parte de atrás. Siempre nos llamó la atención que en nuestro barrio de Barracas fuera tan común esta expresión. Todos terminamos considerando que hay alguien que vive un poco más atrás, un poco más postergado. Nuestro Teatro Comunitario está en lo que nosotros llamamos irónicamente la frontera, no estamos ni adelante ni atrás, aunque para algunos vecinos de “adelante” estemos “al fondo”.⁸¹

La obra comienza en el boulevard de la Avenida Iriarte donde distintos vecinos convocan a los presentes y les cuentan historias cotidianas, mientras un personaje que se identifica como la guía da las instrucciones para el tour que comienza y lo hace al mejor estilo grotesco como aquel mítico personaje de Gasalla de la empleada pública: “No caminen por la calle, síganme y no vayan para cualquier lado, siempre terminan haciendo cualquier cosa, alguien quiere ir al baño acá tengo papel hagan ahora porque no hay baño en el recorrido” y les da un trozo de un rollo que lleva colgado y que arrastrará todo el camino. En el recorrido se advierten las primeras contradicciones del

⁸¹ <https://ccbarracas.com.ar/espectaculo/barracas-al-fondo/>

barrio: tres señoras sentadas en un banco en la vereda que ya no tejen, sino que mandan mensajes por el celular sin parar. Como esa deuda que la sociedad tiene con la vejez, se ve una pareja de ancianos que quedaron abandonados en la calle y a los que nadie fue a buscar. En la siguiente cuadra se empieza a poner más denso el clima cuando un “pibe de la calle” con pistola en mano le roba a una vecina que profesa una suerte de superioridad racial, mientras el coro ratifica las distancias y exclama “es la brecha social”. Aludiendo a este paradigma de la seguridad y la construcción social del miedo desde el sensacionalismo mediático que hacíamos referencia al comienzo de este capítulo, la mujer llama a los medios y clama “seguridad” y la estigmatización y la condena social se hacen presentes. Mientras tanto en el transitar por las callecitas del barrio aparecen como postales en las esquinas “los pibes fisura”, continuación de los “chicos del cordel” aquellos personajes despojados del sistema. Por entre el público asoma Cacho un cartonero que junto a su burro lleva en el carro a “la República” y ellos serán los que harán de hilos conductores de la obra. Cacho explica su plan para salir de la crisis: “The marginal tourism”. Y en ese recorrido lleva al público a ver por las sucesivas calles del barrio distintos rebusques que va teniendo la gente frente a la debacle económica, “es que la creatividad acá nunca falta”, señala Cacho y aparece la abuela que esconde en el carrito de bebé un arma que alquila para que “los pibes fisura salgan a afanar”. Se hace presente el muchacho que vende turnos para que la gente no haga colas en los hospitales y “los pibes” que se encargan de levantarles la autoestima a los vecinos a cambio de unos billetes. También se ve a “el transa” que tiene un plan para hacer droga con los medicamentos vencidos “te pega y a la vez te cura de algo, es sustentable”, aclama y la vecina que alquila la vereda a la gente que vive en la calle ya que sostiene que ese espacio le pertenece: “¿quién paga Alumbrado, Barrido y Limpieza? Moi ¿quién se hace responsable si alguien se cae en la vereda y hace un juicio? Moi, moi”. La República muy fina y aristocrática se horroriza por lo que va viendo mientras festeja los rebusques exclamando al estilo de los discursos neoliberales en boga “¡ohh!, ¡qué buen emprendimiento!”.

La situación se va tornando densa, debajo de un puente, en un sitio oscuro con las paredes plagadas de humedad y la basura que se apila, se ve una maestra que con pistola en mano da cuenta de la violencia y la desintegración social que se vive en la sociedad y se advierte en las aulas. Mientras tanto un coro de vecinos señala que se viene la nieve y que algo hay que hacer para detenerla. La caminata continúa, pasa por una cola que se va formando para sacar algo de un tacho de basura traído de la zona

más rica del barrio y la gente se pelea por extraer de allí algún desperdicio, “ese es el derrame”, señalan en clara alusión a las promesas del gobierno macrista. Pero como el Teatro Comunitario siempre lleva consigo la posibilidad de pensar otro mundo posible, el recorrido termina en la plaza, se muestra cómo allí los mayores le relatan historias a los más pequeños, los vecinos esperan al público con mate, lo invitan a jugar y allí se entona la canción final que invita a dejar las divisiones a un lado para pensarnos todos juntos como comunidad.

La obra resulta sumamente fuerte y los personajes a pesar de los ruidos (el paso del tren, colectivos) están caracterizados con detalles muy cuidados y apelan al humor desde un estilo grandilocuente, a la vez que dan los golpes más bajos. El espectáculo recupera aquella idea de circular propia de *Los chicos del cordel* y logra que el público pueda experimentar en el recorrido con su propio cuerpo y apelando a todos los sentidos en términos de Le Breton (1995) a través de los sonidos, los olores el grado de abandono y degradación de ciertos lugares del barrio muy próximos a su sala teatral. La ficción se encarna, entonces, en una realidad que le proporciona una importante carga emotiva y como las experiencias de teatro ligadas a la búsqueda de lo corporal que vimos en el Capítulo 1, convoca al público a vivenciar esa experiencia sensible. A partir de esa experiencia urbana logra transmitir la desigualdad, la estigmatización social del barrio, preocupaciones que resultan recurrentes en este colectivo teatral.⁸²

Como ya hemos señalado además de los espectáculos teatrales, el Circuito tiene una murga Los Descontrolados de Barracas, con la que sale por los distintos barrios porteños a mostrar cada año sus espectáculos. Ésta fue la primera manifestación artística del Circuito, a la que le siguieron El Teatral Barracas y El Circuito en Banda.

La murga tiene como característica integrar el teatro dentro del formato murguero, así construyen historias como *Fierita de Buenos Aires* que muestra el país de la debacle en 2002; *Flora y Fauna del Riachuelo* que advierte sobre la terrible contaminación que padecemos; *Cambio Climático o Recalentamiento Barrial* que hicieron entre 2009 y 2015 trata sobre la exclusión en el barrio, la fuerte división entre ricos y pobres y cuenta con la canción Soy de Barracas que resulta un canto al barrio expresada de forma

⁸² Al terminar la función le preguntamos a Miguel Talento (su director) y Corina Busquiazio (que interpreta a la República) qué pasaba con la gente que vive en los lugares por donde el público va transitando y contaron que esperan a que pasen los espectadores y abren la ventana para ver desde su casa la parte de espectáculo que tienen próximo, pero que no salen a compartir el recorrido, ni se acercan a participar del grupo teatral. Evidentemente, la brecha social, la brecha cultural opera en los imaginarios más allá de las buenas intenciones.

sumamente emotiva. En 2011 hasta 2013 realizaron *GPS Barrial "Turismo Humano"*, un espectáculo que parodia sobre la falta de contacto y la construcción edilicia desmesurada que no tiene en cuenta a los ciudadanos, en especial cuando en Barracas se ha anunciado “modernizar” el barrio para albergar parte de la administración de la ciudad de Buenos Aires. En 2014, *Es lo que hay* que alude a ese conformismo que señala la frase tan popular, para expresar la necesidad de problematizar la realidad, de pensar los conflictos porque desde allí se pueden plantear otras construcciones posibles. La murga cuenta con una gran potencia fruto de un trabajo bien cuidado y muy ensayado. Pero además esto se debe a la gran cantidad de participantes de todas las edades que la integran. La murga participa de los cursos de Buenos Aires, pero se destaca notablemente por su potencia expresiva, su contenido político y su dramaturgia. A pesar de ello en el curso de 2015 la murga fue muy mal calificada por un jurado acostumbrado a ver la formación tradicional y que no supo, a nuestro entender, valorar ese plus dramático de una expresión que además de bailar y cantar narra una historia. La otra parte del Circuito la constituye el Circuito en Banda, una agrupación formada por unos 30 vecinos que tocan distintos instrumentos donde ejecutan temas propios e interpretan a otros autores y realizan sus funciones al aire libre. El Circuito no tiene talleres más allá de sus tres propuestas (murga, orquesta y teatro). Sostienen que no está en la filosofía del Circuito desarrollar lo artístico como formación individual, sino como una práctica ligada al proyecto colectivo. Tanto en las piezas teatrales como en la murga y la orquesta está presente la idea de “circular” que da nombre al grupo. Ello se vislumbra tanto en el circular por el espacio urbano, como en el circular con los cuerpos al romper el espacio escénico y que público y actores bailen, coman e interactúen.

3.4-Grupos pos 2001: la desmesura

Como pioneros la idea entre Catalinas Sur y Circuito Cultural Barracas era poder hacer una retransmisión de estas experiencias para la formación de otros grupos, y comenzaron a trabajar para la creación de otras expresiones comunitarias, narra Adhemar Bianchi:

Nació de un proyecto de la Municipalidad de Buenos Aires que era una Carpa Itinerante y yo lo que pedí es que nos permitieran hacer en todos los barrios un espectáculo e invitar a que se formen grupos. Así nació un sistema: vamos, hacemos la obra, y cuando termina decimos: “estos son vecinos de tal lado, esta es nuestra historia a partir de nuestra

memoria, de nuestra identidad; nosotros nos ofrecemos para ayudar al barrio que lo quiera hacer”⁸³.

De este modo se organizaron distintos grupos en Mataderos, Boedo, Parque Patricios. Después comenzaron a dar charlas, seminarios. Así se formó El épico de Floresta, el grupo Patricios Unido de Pie en el pueblo de Patricios, continúa Bianchi:

Siempre bajo la idea de compartir todos los saberes que tenemos, pero con una condición: que aquel que los recibe también haga lo mismo. Se trata de multiplicar, pero sin colonización, invitando o provocando, nosotros con Ricardo Talento decimos que nuestro mandato es de ser entusiastas, no enseñar o multiplicar, sino invitar a crear.

Bajo la idea de que el conocimiento debe ser compartido, que se debe realizar una retroalimentación de los saberes para que más personas transiten por esta experiencia creativa, es que se fueron formando otros grupos en distintos barrios.

En el año 2002, crearon la Red de Teatro Comunitario que hoy nuclea a 50 grupos de Teatro Comunitario, lo que los teatreros comunitarios definen como “la desmesura” del Teatro Comunitario, como esta capacidad de multiplicarse, fortalecer la práctica y sostenerse a lo largo del tiempo a partir de un trabajo en red. Esta idea de red no supone jerarquías, sino desde la perspectiva de Castells (2009), propone la interconexión flexible de sus actores sin un centro definido, los cuales pueden expandirse o reducir su tamaño y por lo tanto tienen una mayor capacidad de supervivencia. En el caso de la Red de Teatro Comunitario, la articulación conjunta ha fortalecido la práctica teatral comunitaria y ha conseguido su supervivencia en el tiempo. Los directores de los grupos suelen tener reuniones anuales para coordinar tareas comunes y organizan el Encuentro de Nacional Teatro Comunitario, el primero se realizó en el 2003 en la localidad de Patricios a 260 Km. de la Ciudad de Buenos Aires. Los otros Encuentros se hicieron en distintas localidades del país (desde Oberá, Misiones hasta Rivadavia en Provincia de Buenos Aires o Salta) acercando esta forma teatral a poblaciones pequeñas que no tienen acceso a los grandes circuitos culturales⁸⁴. Luego desarrollaremos en profundidad estas experiencias.

Pero la tarea multiplicadora no quedó allí, en comunión con otras organizaciones latinoamericanas formaron en 2005 la Red Latinoamericana de Arte y Transformación Social y luego como derivación de esta primera formaron parte del movimiento Cultura Viva Comunitaria.

⁸³ Testimonio en entrevista realizada.

⁸⁴ Más información sobre la Red www.teatrocomunitario.com.ar

De la multiplicación de grupos se fueron conformando distintos colectivos de Teatro Comunitario tanto en Buenos Aires como en distintas localidades y ciudades de distintas provincias. En términos organizativos si bien la Red Nacional comenzó realizando reuniones mensuales, luego la cantidad de grupos y las distancias entre cada uno hicieron que se llevaran a cabo reuniones generales más esporádicas, pero a la vez se crearan regionales que conectaban y permitían la retroalimentación entre los pueblos cercanos. A continuación haremos una reseña de cada grupo y sus producciones teatrales. En total analizamos dieciocho grupos que consideramos representativos del movimiento teatral comunitario por ser colectivos que tienen una historia de muchos años y gran protagonismo dentro de la Red Nacional. Desde luego algunos grupos en la ciudad de Buenos Aires, los de las provincias de Misiones y Santa Fe, en Córdoba y la provincia de Buenos Aires (Quilmes, Solano, Ing. Maschwitz) que también tienen protagonismo dentro de la Red por cuestión de espacio han quedado fuera del análisis.

3.4.1-Ciudad de Buenos Aires

A continuación señalamos los grupos formados en la ciudad de Buenos Aires. Los tres primeros, Pompapetriyazos del barrio de Parque Patricios, Res o no res de Mataderos y Grupo de Teatro Pompeya (como un desprendimiento de Pompapetriyazos) formaron parte de la multiplicación realizada a partir de la Carpa Cultural Itinerante y el Épico de Floresta a partir de un seminario de Teatro Comunitario que daban Bianchi y Talento al que fue invitado su director. Por lo tanto en estos cuatro grupos hay una acción directa de los coordinadores de los grupos pioneros en promover la multiplicación. Sin embargo no todos los colectivos tuvieron los mismos orígenes, si bien en todos los casos haber conocido las obras de Catalinas Sur y Barracas fue decisivo para la configuración de los grupos el caso de Boedo Antiguo y Matemurga (del barrio de Villa Crespo), realizaron una convocatoria a vecinos del barrio y luego pidieron asesoramiento a Bianchi y Talento. Y en el caso de Alma Mate de Flores y Villurqueros de Villa Urquiza venían de una organización vecinal fruto de las asambleas barriales en el primer caso y de la lucha por la recuperación de un teatro en el otro y de esa experiencia colectiva conformaron un grupo de Teatro Comunitario. A continuación las historias, las obras, las acciones.

Pompapetriyazos (Parque Patricios)

Obra *Lo que la peste nos dejó*

El grupo se ubica en Parque Patricios, un barrio que supo ser zona de quintas y lugar de descanso de gente distinguida en el siglo XIX, donde se instaló un cementerio que albergó a los muertos por el cólera en 1868 y la fiebre amarilla en 1871⁸⁵. En ese mismo terreno donde estuvieron enterrados 18000 cuerpos⁸⁶ hoy se emplaza el Parque Florentino Ameghino donde actúa el grupo.



Los Pompapetriyazos nacieron en abril de 2002. Ese año se presentó la Carpa Cultural Itinerante con la obra *Venimos de muy lejos* y luego de la función se invitó a los presentes a conformar un grupo de teatro en la comunidad. En un primer momento coordinaron el grupo Agustina Ruiz Barrea y Gabriel Galíndez quienes eran docentes de teatro del Centro Cultural Homero Manzi del barrio perteneciente al Programa Cultural en Barrios. “Me habló Adhemar Bianchi de armar un grupo, en ese momento yo tenía 23 años nunca había hecho teatro con vecinos, me encontré con un montón de gente que quería participar y me agarró un miedo terrible” confiesa Ruiz Barrea⁸⁷. Luego de la presentación de su primer espectáculo *Con familias como esta*, Gabriel Galíndez formó el grupo de Pompeya y Agustina Ruiz Barrea quedó como su coordinadora hasta la actualidad. Con la idea de revitalizar ciertos lugares del barrio poco conservados y en mal estado y a partir de ahí contar la historia del lugar, estrenaron en 2003 la obra *Visita Guiada* que presentaron en el Parque Patricios, hicieron durante cuatro años y marcaría la impronta del grupo: la recuperación de la historia desde las memorias y su anclaje en el barrio, en sus monumentos, en sus parques como lugares de construcción identitaria. Tal como declara la coordinadora del grupo:

Ese espacio hablaba de nosotros y nosotros lo podíamos hacer hablar, lo podíamos vivir de otra manera. Creo que ir encontrándonos con eso definió la forma en la que hoy trabajamos. Nos dio el objetivo: poner al espacio a decir cosas, mirarlo desde otro lugar, porque, justamente, lo que pasa en particular en ese barrio, es que los espacios están deshabitados, abandonados. (en Scher, 2010:190)

⁸⁵ En <http://www.observatorioportenio.com>

⁸⁶ Ídem.

⁸⁷ Declaraciones en conferencia realizada en el marco del *II Encuentro Latinoamericano de Teatro Independiente* realizado del 3 al 7 de septiembre de 2013.

Como vimos la identidad no está dada, sino que se construye (Hall, 1998) y el grupo fue configurando una identidad ligada al barrio a partir de habitar espacios abandonados y proporcionarle otras significaciones ligadas a la creación, a la expresión artística.

En 2006 tuvieron que irse del Parque Patricios donde trabajaban por las obras del subte y se trasladaron a pocas cuadras, al Parque Ameghino, un lugar muy estigmatizado porque allí estuvo el Cementerio del Sur donde se enterraron los muertos de la fiebre amarilla, posteriormente la gente aguardaba para ingresar a ver a sus parientes presos en la ex cárcel de Caseros y actualmente espera a sus familiares internados en el Hospital Muñiz.

En ese parque casi despoblado y con connotaciones tan ligadas a la muerte, el grupo decidió darle vida, comenta Agustina Ruiz Barrea:

Salimos a caminar y a observar el hospital y otros espacios circundantes. Escribimos frases en relación a lo que nos pasaba con lo que veíamos. Fue como empezar a preguntar a los espacios por qué estaban así. Nos dimos cuenta de que podíamos hacer algo para cambiar el color de ese barrio, y también advertimos que esos lugares no serían tan grises si estuvieran habitados. (en Scher, 2010:191)

Realizaron su siguiente espectáculo *¡Extra, extra! Preguntas que dan vueltas* en el marco de la discusión de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual que se estrenó en el 2010 en una “Jornada de Comunicación, Arte y Medios” realizada en el Parque Ameghino: “Nos encontramos la plaza/así como se ve/con monumentos en ruinas, y la mugre de ayer/con voluntad y trabajo/lo pudimos hacer. /Esta nuestra historia/un sueño colectivo/hecho realidad” rapean sus integrantes en la obra.

En 2012 estrenaron, *Lo que la peste nos dejó*. La obra tematiza sobre la fiebre amarilla y se presenta donde están enterrados los restos de los muertos por la peste. Por lo que tal como el Circuito Cultural Barracas con *Los chicos del cordel* y *Barracas al Fondo* encarna la escena dramática en la propia realidad tematizada. Aunque en este caso se evoca a un pasado, la conjunción de la muerte con el propio espacio escénico despliega en el espectador una vivencia sensible de gran intensidad. La obra utiliza como hilo conductor la producción de una película que cuenta la historia del Parque Ameghino, por lo tanto está narrada en dos registros: uno presente donde se detallan los pormenores de la filmación y otro pasado donde se evocan los sucesos. En este registro presente, los tres protagonistas del equipo de cine (el director, su asistente y el actor principal), se encargan de enlazar las escenas históricas y cortar la tensión dramática a partir de la interacción con el público al estilo clown. Sólo éstos tienen parlamento, mientras el resto del elenco dramatiza las escenas históricas a través del canto en coro y

una actuación corporal sumamente expresiva que, como Grotowski y Barba proferían, evocan la idea de un gran cuerpo colectivo que expresa la miseria, la desolación, el despojo desde el movimiento corporal.

La obra cuenta cómo “la peste” (en alusión a la fiebre amarilla) invadió el barrio y mientras los ricos se fueron al norte de la ciudad, quedaron allí los más pobres. Lo que la peste dejó, entonces, fue una fuerte división entre un norte porteño rico y un sur pobre que perdura hasta nuestros días. Por lo tanto se advierte este estigma social que recorre los barrios del sur de donde forma parte Parque Patricios y como veremos muchos de los grupos de Teatro Comunitario de la Ciudad de Buenos Aires.

La obra está acompañada por una banda de música que interpreta los momentos más corporales y sirve de acompañamiento a las canciones que canta el grupo.

Este colectivo teatral tiene desde 2008 un espacio propio en el barrio donde ensayan, dan talleres de música para chicos y conformaron distintas bandas infantiles, además de talleres de teatro para niños y adolescentes, un proyecto de plástica, una biblioteca. Esto fue muy importante para el crecimiento y el sostenimiento del grupo a lo largo del tiempo, sin embargo indican que es fundamental seguir teniendo presencia en el espacio público:

Nuestro deseo de transformarnos en una referencia cultural para la comunidad nos obliga a no quedarnos puertas adentro, a no encerrarnos dentro del teatro para evitar que se nos reconozca sólo por el lugar, sino también por lo que hacemos. Porque creemos que el espacio público es el espacio de todos y porque ese fue siempre nuestro escenario y nuestro lugar de comunicación con la comunidad.⁸⁸

Por este motivo, más allá de este espacio de pertenencia, continúan presentando cada sábado por la noche la obra en el Parque Ameghino porque entienden que su identidad se construye, se recrea, se retroalimenta a partir de la revitalización de estos espacios barriales.

Teatro Comunitario de Pompeya

Obra Alimento Desbalanceado

El grupo está coordinado por Gabriel Galíndez quien en 2002 fue fundador de los Pompapetriyosos con la actual directora y luego en 2003 se fue al vecino



⁸⁸ <http://pompapetriyosos.com.ar/>

barrio de Nueva Pompeya porque era la zona donde venía haciendo talleres de teatro. El barrio de Nueva Pompeya cuyo nombre se debe a la capilla Virgen del Rosario de Pompeya instalada en 1900, está ubicado como los otros barrios que hemos vistos, al sur de la ciudad de Buenos Aires. Barrio popular que aún conserva sus casas bajas, está lindante al Riachuelo y en 1938 se inauguró el puente de Burgos, luego llamado Puente Alsina y actualmente Puente Uriburu⁸⁹ que une el barrio con la localidad bonaerense de Valentín Alsina. Un barrio tematizado en muchos tangos, allí vivió Homero Manzi y también fue conocido por sus luchas obreras, en particular la huelga en la fábrica metalúrgica Pedro Vasena que terminó con la terrible represión de la Semana Trágica en enero de 1919. El barrio supo ser zona de fábricas y depósitos que luego sufrieron el abandono producto de la política neoliberal desarrollada en los 90.

El Grupo de Teatro Comunitario de Pompeya, empezó a ensayar en la esquina de las avenidas Rabanal y Del Barco Centenera, pero les resultaba muy difícil por los ruidos de los colectivos, luego se trasladaron al Club Juventud y Armonía hasta 2011 que debieron marcharse y a partir de ahí tomaron contacto con la gente de la gráfica Chilavert recuperada por sus trabajadores que les abrió los brazos, lo que nos permite ver los lazos solidarios que se suscitan entre proyectos comunitarios.

El grupo realizó cuatro obras, las dos primeras evocan al sentido más tradicional del barrio ligado al tango y su momento de esplendor y las otras dos abordan las problemáticas sociales desde una mirada contemporánea. La primera obra, *Intento de Casorio* es una historia ambientada en los años 20 donde está muy presente la figura de Homero Manzi, además de los inmigrantes italianos y españoles y las relaciones forjadas en el conventillo. En 2005 estrenaron *La Reina de Pompeya* que recrea los bailes y el Carnaval en el barrio de Pompeya en los años 50 donde también se hace presente Homero Manzi.

Las ruinas de Pompeya fue su siguiente espectáculo está vez centrado en la actualidad del barrio, como el Circuito Cultural Barracas con *Los chicos del cordel*, *Zurcido a mano* y *Barracas al Fondo* la obra cuenta el deterioro producido por el cierre de fábricas en los 90, un barrio en ruinas, de allí que utilizan el paralelismo con la ciudad de Pompeya en Italia cubierta en lava por el volcán Vesubio en la época del Imperio Romano.

⁸⁹ www.agenciaelvigia.com.ar

En 2014 presentaron su cuarto espectáculo *Alimento Des...balanceado otra forma de comer*. Basada en la obra clásica de la literatura argentina *El Matadero* de Esteban Echeverría. La obra utiliza al hambre como metáfora para evocar distintas problemáticas contemporáneas: la desigualdad social, el sensacionalismo mediático, el consumismo. Se trata de un doble juego entre la necesidad real y las necesidades creadas a través del fetichismo otorgado a los objetos en detrimento de los deseos de los sujetos (Marcuse, 1993). También se hace presente el mito en tanto creencia incuestionable, que impide el pensamiento crítico (Horkheimer y Adorno, 1971). Sobre la configuración de la creencia se muestran los engaños del poder y una catástrofe natural como son las inundaciones y sus víctimas: los más vulnerables, los que tienen hambre real. Están presentes las brechas sociales y cómo los medios de comunicación construyen el caso episódico, el morbo, el escándalo (Kessler, 2010): “Necesito algo fuerte, que venda...Hambre, desolación, miseria, robo, delincuencia, violación...” y para ello le preguntan escabrosamente a los vecinos que responden “tenemos hambre de todo”, no sólo de comida sino de noticias sensacionalistas, de consumos superfluos...Y cuando los vecinos comienzan a cuestionar y pensar que otro modo de vivir es posible, se hace presente la leyenda del monstruo de Pompeya y ante la construcción social del miedo (Reguillo, 2009), los habitantes del barrio con el mito distraen su atención, olvidan sus problemáticas para cantar: “Minotauro/donde estés te vamos a encontrar⁹⁰” hasta que se cansan y exclaman: “Hasta que llegamos/No podemos comer todo lo que nos venden”. Y en su última canción fiel al estilo teatral comunitario, la utopía se hace presente y entonan todos al unísono: “Soy libre de soñar y elegir/el camino que quiero escribir/acercate y canta con nosotros/que no hay imposibles si estamos aquí/los sueños son eternos”.

La obra resulta más reflexiva que otras propias del Teatro Comunitario, pero se suceden demasiadas problemáticas, planteos que a veces resulta difícil agruparlos en el significante “hambre” y ello hace que por momentos la pieza teatral resulte un poco confusa y pierda fuerza. Si bien tiene potencia actoral, se muestra una obra muy viva, hecha por gente de distintas edades (muchos jóvenes), pero posee una cantidad de mensajes un tanto excesiva para un sola pieza teatral que la hace un tanto rebuscada. Tiene muy buenas interpretaciones individuales y sobre todo una potencia actoral muy importante que se muestra también en el manejo corporal de las escenas grupales.

⁹⁰ La mención al Minotauro alude a la Leyenda del Minotauro que la antigua civilización griega construyó para legitimar la ocupación de la isla de Creta.

Res o no res (Mataderos)

Obra *Fuente Vacuna*

El grupo está ubicado en el mítico barrio de Mataderos, una zona también al sur de Buenos Aires dedicada a la actividad cárnica. En el siglo XIX se conocía como "Nueva Chicago" por su aspecto y parecido a la ciudad norteamericana caracterizada por su industria de la carne, nombre que luego adoptó el club de fútbol. A comienzos del siglo XX el barrio adoptó el nombre de Mataderos y aunque fue modificando su arquitectura siempre conservó ciertos rituales ligados a la vida en el campo (danzas, cantos, comida, fiestas) que se expresan en la tradicional Feria de Mataderos emplazada en la esquina de Lisandro de la Torre y Avenida de los Corrales (la recova del viejo Mercado de Hacienda)⁹¹.



El nombre del grupo Res o no res alude a la carne y también surgió de la Carpa Itinerante está vez en el Parque Alberdi. Luego de la función de *Venimos de muy lejos*, Ricardo Talento y Adhemar Bianchi armaron una convocatoria para integrar el grupo de Teatro Comunitario en el polideportivo del club Nueva Chicago. Hablaron con la gente del Programa de Cultura en Barrios del GCBA y con Enrique Papatino, que era profesor de teatro en el Centro Cultural Macedonio Fernández. En marzo de 2002 cargados con la efervescencia de las protestas de diciembre de 2001 se conformó el grupo Res o no res. Con una referencia clara a su lugar, Mataderos, en sus obras el tema de la carne es una constante. Pasado un tiempo decidieron salir al espacio público y lo hicieron en el Parque Alberdi donde está la tradicional feria de Mataderos.

Desde un principio Enrique Papatino declaró la necesidad de que las obras tengan “olor a chorizo” en clara referencia a la actividad del barrio y alusión a lo popular. Ello suponía el compromiso con lo barrial tanto en el tema de las obras como en el uso del espacio: salir de la comodidad de la sala teatral para ir al encuentro con los vecinos.

El nombre del grupo da cuenta de esta construcción identitaria. El término “res” alude al ganado vacuno y su formulación “Res o no res” resulta una alegoría del “Ser o no

⁹¹ www.mataderosbarrial.com.ar/

ser” de Hamlet con ello da la idea de una suerte de “ser ligado a lo vacuno” a la vez que remite a lo teatral del drama de Shakespeare.

En este anclaje al barrio, el grupo se relaciona con instituciones populares y legitimadas en el territorio como el Club Atlético Nueva Chicago donde ensayan y utilizan los colores verde y negro del equipo de fútbol en el vestuario e insignias del grupo.⁹²

En todas sus obras aparece tematizado el barrio desde la memoria social, el punto de vista de lo popular y la industria cárnica en un lugar central. A los pocos meses de la gestación estrenaron la obra, *Desde el alma* una creación colectiva historias del barrio, posteriormente *Perfume nacional, la patria dejará de ser colonia* en 2003 que trata sobre la política británica en el Río de la Plata desde las invasiones inglesas, el empréstito de Barig Brothers, la Guerra del Paraguay y el pacto Roca-Ruciman. La obra consolidó al grupo y su director fue armando un grupo de coordinación que pudiera suplantarlos de cara a la proyección de su partida. A la coordinación del grupo se sumaron Gustavo Potenzoni, quien dirigió luego al grupo y Estela Calvo (dramaturga que lo dirige a partir de 2017). Pero antes de partir Papatino dirigió *Fuente Vacuna* en 2006.

La obra *Fuente Vacuna*, basada en la idea de Fuenteovejuna de Lope de Vega, trata el tema de la toma del frigorífico Lisandro de la Torre en el año 59’ en Mataderos, época en que Frondizi lo quería privatizar. La obra cuenta cómo los obreros salieron a la calle, sacaron los adoquines y liberaron a las vacas. Pero por la Avenida General Paz vinieron las patrullas del ejército que aplicaron una fuerte represión sobre los trabajadores.

En la pieza teatral se destaca el estilo murguero y como un gran cuerpo colectivo el canto y el movimiento corporal prevalece claramente por sobre las actuaciones individuales. Al estilo del teatro pobre de Grotowski todos juntos actúan con un mismo vestuario negro neutral al que se suman sólo algunos accesorios. Casi no hay parlamentos individuales salvo algunas apariciones solitarias como: una señora mayor y el joven enamorado de ella con una fuerte carga de comicidad.

Prácticamente toda la obra está cantada con muy buen trabajo vocal apoyada en dos instrumentos: guitarra y tambor cuyos ejecutores bailan y se mueven junto al grupo, no están apartados como se ve en otros colectivos. Es una obra corta, pero de gran potencia expresiva que resume claramente la fuerza de la lucha obrera: “Tórrido Enero/barrio

⁹² Para un análisis pormenorizado sobre la relación del grupo con instituciones de Mataderos ver Sánchez Salinas R. (2014) “El teatro comunitario en el proceso de transformación de la sociedad. El caso de Res o no res.” en *El movimiento teatral comunitario argentino*. Buenos Aires: Ediciones CCC.

Mataderos/el año cincuenta y nueve/comenzó...habrá una gesta popular/que alguna gente no olvidó”. Y ese sentido de pertenencia ligado a Mataderos a las luchas obreras, el frigorífico, la carne está siempre presente:”Y acá en los Mataderos/hay 5000 obreros que no están/que fueron despedidos/por haber resistido/la entrega del asado nacional.” De este espectáculo grabaron un CD con las canciones.

Su cuarto espectáculo fue *La Bovina Comedia* estrenado en 2010 y se apoya en un texto clásico La Divina Comedia de Dante Alighieri, pero ya no le otorga la centralidad a la historia del barrio como venían haciendo en sus obras precedentes, sino que trata los problemas actuales del barrio, sus carencias y hace alusión a lo que se fue perdiendo (el cine, el hospital, el frigorífico) y aquello que nunca llegó a concretarse como la universidad, el subte...Más allá de no recurrir a la memoria, sino a las problemáticas sociales del territorio, la idea de lo vacuno como impronta de lo barrial se mantiene presente.

En 2017, la dirección del grupo pasó a Estela Calvo con quien estrenaron su quinto espectáculo *Los quijotes de la cancha*, la obra aludiendo a la actualidad rememora ciertos acontecimientos donde se puso de manifiesto la resistencia popular. Señala la directora en la presentación del espectáculo “la obra cuenta algunas de las quijotadas de las tantas que tiene Mataderos”. Entendiendo por éstas “esos desbordes colectivos que se arman detrás de una causa noble e imposible”. Con humor y personajes sumamente histriónicos se cuentan tres quijotadas emprendidas por los vecinos de Mataderos: cuando muere el campeón de boxeo Justo Suárez “Torito” ya pobre y sin los honores de antaño y sus seguidores toman el féretro porque iba a ser enterrado sin velorio en Chacarita y lo llevan al Luna Park; cuando el club Chicago asciende a primera división en 1981,y la gente para festejar canta la marcha peronista e intentan llevársela presa, pero los vecinos en el camino hacia la comisaría los van alojando en sus casas y por último en medio de la proscripción del peronismo cómo un grupo de personas entierra un busto de Eva Perón y desde abajo ésta les dice que deben subir, que se debe dar pelea y hacerlo en forma colectiva. La obra también trabaja desde un gran cuerpo colectivo, aunque ya con algunas individualidades más elaboradas. En un sentido metafórico las quijotadas aluden a la memoria tomada desde cierto idealismo heroico de la resistencia popular. A la vez la alusión al peronismo y los dictados de Evita que invocan a la lucha colectiva proponen un guiño con el momento político presente con la vuelta del neoliberalismo.

El Épico de Floresta

Obra: *Juan Moreira*

El grupo pertenece al barrio de Floresta. Situado en la zona sudoeste de la ciudad, algunos indican que el nombre de este barrio lo ha dado el kiosco La Foresta cercano a la estación de tren inaugurada en 1857 que servía de recreo para los viajeros. Para la época de su inauguración el lugar



era una zona de quintas arboladas que de a poco se fue poblando hasta convertirse en el barrio de casas bajas que es en la actualidad.⁹³

El grupo de Teatro Comunitario nació en 2002 y está dirigido por Orlando Santos que es director teatral con gran experiencia en el teatro independiente. Para esos años Santos daba clases de teatro en un Centro Cultural que estaba en una plaza en el barrio de Floresta, allí había una fuente casi abandonada y la municipalidad decidió hacer un anfiteatro. Orlando Santos recibió una invitación para hacer un seminario de Dirección de Teatro Comunitario organizado por la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires y el Instituto Nacional del Teatro que daban Adhemar Bianchi y Ricardo Talento. Según señalaba Santos:

Hice el curso y, una vez que lo terminé, les propuse a mis alumnos del Centro Cultural armar un grupo de Teatro Comunitario, salir del marco institucional y comenzar a trabajar en el espacio público. Así, un 21 de septiembre, que caía sábado, decidimos ir a la plaza y llevar ropa vieja para jugar con el vestuario. Era tal el entusiasmo, que incluso una de las integrantes trajo un acordeón, aunque no lo sabía tocar (en Scher, 2010: 227).

Ensayaron durante algunos meses en la llamada plaza Banderín de Floresta hasta que, como suele ocurrir con aquellos espacios revitalizados por las expresiones teatrales comunitarias, lo que era un lugar casi abandonado en un principio al ponerse en valor a partir de la actividad artística comenzaron a superponerse actividades de diversa índole lo que creó ciertas disputas por el lugar. Decidieron, entonces, trasladarse a la Plaza de Montecastro del mismo barrio. Allí debutaron en 2003 con una versión de *El gigante de Amapolas* de Juan B. Alberdi.

Trabajan sobre textos teatrales que van adaptando “no me gusta el formato del Teatro Comunitario, siempre igual, yo vengo del teatro independiente” cuenta Santos⁹⁴ quien

⁹³ En www.la-floresta.com.ar/

⁹⁴ Testimonio en entrevista realizada.

reniega de cierta previsibilidad tanto del estilo como en las temáticas de lo teatral comunitario y aspira a innovar desde una suerte de conjunción entre el teatro de texto y la creación colectiva. Esta primera obra era una versión libre que hablaba sobre el poder y se la dedicaron a las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. En 2006 realizaron *Cachuso Rantifuso* una readaptación de esta obra musical basada en un cuento de Carlos Nine, a la que Piero Di Benedictis le había puesto música y Alejandro Mayol le escribió la letra de las canciones.

La asamblea barrial de Floresta obtuvo el espacio donde funcionaba el antiguo Corralón Municipal de la avenida Gaona, un espacio originalmente cedido en el siglo XIX para hacer una plaza y que a cambio de esto funcionó hasta 1977 como depósito de carros de basura. El espacio fue cedido a organizaciones barriales que en 2007 inauguraron el Centro Cultural El Corralón de Floresta. Entre estas organizaciones se sumó el grupo El Épico de Floresta y en 2015 el grupo armó allí su sala teatral.

En 2010 estrenaron *Los indios estaban cabreros* de Agustín Cuzzani y en 2014 *Juan Moreira*, basado en la obra *Juan Moreira Supershow* de Pedro Orgambide que trata de la vida de Juan Moreira, un gaucha que busca justicia y al no obtener respuesta de las instituciones lo hace por mano propia, por lo que es buscado y finalmente asesinado. La obra aborda claramente las dicotomías que advertimos en otros espectáculos de Teatro Comunitario: pueblo- oligarquía; negro-blanco; gaucha-europeo; civilización-barbarie; para posicionarse desde el punto de vista del pueblo.

A pesar de trabajar obras de autor que salen un tanto del esquema del Teatro Comunitario, comienzan el proceso de trabajo, según indica el coordinador del Épico de Floresta, con juegos e improvisaciones y luego abordan el texto.

De todas maneras se ve cómo se le otorga mayor peso al trabajo individual. Como un elenco profesional, los personajes están particularmente trabajados lo que evidencia una profunda labor de caracterización e interpretación que se advierte en gran parte de los personajes individuales (Moreira, su mujer, el juez, el barbero). La obra conjuga el estilo gauchesco con la música en vivo que con un cambio radical de registro interpretan temas de los Beatles y se disfrazan como integrantes de este grupo. Como es habitual en el Teatro Comunitario, a la tragedia se intercalan pasajes de humor y momentos de fiesta. Se respeta el texto original y se le suman aportes colectivos que aunque menos preponderante que en otros grupos también está presente y se advierte a través del: canto colectivo, baile grupal, banda en vivo y la canción final donde se invita al vecino a sumarse al grupo.

El director tiene estrecha relación con las organizaciones de derechos humanos sobre todo con Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora. A través de Orlando Santos consiguieron que durante 2014 y 2015 los grupos de Teatro Comunitario se presentaran el primer domingo del mes en el Centro Cultural Haroldo Conti, lo que además de una importante carga simbólica, ha implicado mayor visibilidad, la posibilidad -en el caso de muchos grupos sin espacio- de actuar en una sala teatral y hacerlo en un espacio que es ícono de la lucha por la memoria, verdad y justicia. Además, también tuvo beneficios para su economía: “la primera vez nos tocó a nosotros y juntamos \$6000 en la gorra, no lo podíamos creer”⁹⁵ cuenta el director del grupo. En 2014 presentaron su último espectáculo en FOETRA (Sindicato de Telecomunicaciones) el día del detenido-desaparecido, el 30 de junio, junto a las Madres y su sala teatral dentro del Corralón de Floresta se llama Tati Almeida en homenaje a la presidenta de Madres Línea Fundadora.

Boedo Antiguo

Obra Memorandum

El grupo se emplaza en el barrio de Boedo al sur de la ciudad. Una zona de gran tradición tanguera, un barrio protagonista de movimientos culturales como el Grupo de Boedo conformado por Antonio Zamora, Elías Castelnuovo, Álvaro Yunque, Leónidas Barletta y Roberto Arlt, entre



otros...que deseaban una literatura y dramaturgia que tematizara sobre las injusticias sociales⁹⁶. El barrio pasó de antiguas chacras a viviendas ocupadas en gran parte por inmigrantes. Boedo fue cuna de movimientos políticos como el anarquismo y socialismo. También el fútbol ha tenido una fuerte expresión en el barrio, en 1908 se creó el Club Atlético San Lorenzo de Almagro cuando entonces la zona era parte del barrio de Almagro.

⁹⁵ Testimonio en entrevista realizada.

⁹⁶ En *Boedo: Un barrio con historias* (2006), Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

El grupo Boedo Antiguo nació en octubre de 2001 a partir de una convocatoria realizada por Damiana Puglia, Estanislao Sánchez y Hernán Peña con volantes y un bandoneón por el barrio de Boedo. En un principio se definieron como un grupo de teatro callejero para luego adoptar el nombre de Teatro Comunitario cuando conocieron esta práctica y sintieron que sin proponérselo estaban ligados a ella.

Posteriormente Hernán Peña asumió la dirección del grupo en solitario y en simultáneo con su trabajo como director de teatro independiente. Peña realizó entrenamientos con Eugenio Barba y estuvo ligado al Odin Teatret lo que lo llevó a profundizar más particularmente el trabajo corporal y a conocer modos ligados a un teatro más social, impronta que se ve en Boedo Antiguo y en otros grupos de Teatro Comunitario. Así lo cuenta su director:

Todo empezó cuando conocí varios grupos de teatro en Latinoamérica, como La Tarumba, Cuatro Tablas, así como también el Odin Teatret y otros grupos de Europa que hacían un trabajo al que llamaban 'social'. Eran intercambios con determinadas comunidades. Ahí empecé a interesarme por aquello que no tenía que ver con lo profesional del teatro. (en Scher 2010:179)

Si bien una característica típica de los grupos de Teatro Comunitario es la conjunción de distintas generaciones, Boedo Antiguo está conformado mayormente por gente de entre 50-60 años lo que por una parte promueve cierta afinidad, por otro también le quita la energía propia de la sinergia que se produce entre jóvenes y adultos. El grupo no recibe muchas subvenciones, por lo que su economía se basa en “la gorra” que pasan al finalizar los espectáculos y el dinero que recaudan entre todos para solventar sus gastos, entre ellos el pago al director del grupo. No tienen un espacio propio y ello les trajo algunas dificultades. Estuvieron en un galpón que luego se convirtió en el Centro Cultural Municipal Julián Centeyas, de allí los limitaron a ensayar en el estacionamiento lo que les resultaba muy dificultoso porque entraban y salían automóviles; cuando solicitaron al coordinador del Programa de Teatro Comunitario de la Ciudad de Buenos Aires que les permitiera utilizar el espacio, según relatan los integrantes del grupo, el director del Centro Cultural no lo tomó bien y los expulsó del Centro Cultural. Actualmente ensayan en el Colegio Mariano Acosta, pero sólo lo pueden usar los sábados, al momento de escritura de la tesis estaban en tratativas para conseguir un espacio, pero tal como cuenta una de las integrantes más antiguas: “Volver al Centeyas es imposible y después de tantos años es algo muy doloroso.”⁹⁷.

⁹⁷ En charla realizada en el X Encuentro Nacional de Teatro Comunitario, Salta, octubre de 2016.

Realizaron tres espectáculos el primero ligado a la historia del barrio llamado como el grupo *Boedo Antiguo* (estrenada en 2002) donde cuentan la historia de Boedo desde el momento en que era campo, la inmigración, la conformación de un barrio obrero, los acontecimientos de la Semana Trágica, los grupos literarios (Boedo-Florida) hasta la instalación del Club San Lorenzo. Luego *Oíd el grito* (estrenada en 2005) sobre la resistencia popular, los momentos de lucha en que los distintos grupos sociales debieron “gritar” su voz para hacer escuchar sus reclamos. Se evidencian las memorias (Jelin 2002, 2009) desde la situación de los oprimidos a partir del desplazamiento de los pueblos originarios y su exterminio en la campaña del desierto, la situación de los esclavos; para luego pasar al siglo XX donde abordan los golpes de Estado, los desaparecidos, la figura de las Madres de Plaza de Mayo, los 90 con las privatizaciones y los despidos, los cacerolazos en la crisis de diciembre de 2001. Así lo presentan en el programa del espectáculo:

La propuesta de Oíd el grito es un recorrido a través de la historia del pueblo argentino, haciendo hincapié en el sentimiento colectivo que predominó en cada uno de los sucesos. No es un espectáculo informativo sino que pone en escena el sentir de los grupos protagonistas. (en Proaño-Gómez, 2013:240)

En 2010 estrenaron *Memorandum* sobre la memoria colectiva. En esta última pieza teatral a partir de entrevistas periodísticas se cuenta la historia del grupo, la memoria individual y los recuerdos, los objetos que evocan esos recuerdos y cómo la obsolescencia programada, el “use y tire” va horadando esas memorias encerradas en los objetos que pasaban de generación en generación. Entonces aparecen los olvidos, así lo muestra este fragmento de la obra:

Grupo1:-Somos los que se olvidaron de: las fechas históricas, los cumpleaños, los aniversarios de boda...

Grupo2:-Somos los que se olvidaron de: llamarte, avisarte, convidarte, contarte, abrazarte...

Grupo3:-Somos los que se olvidaron de: soñar, amar, odiar, sentir...

Grupo4:-Hablar, gritar, callar, suspirar, gozar, llorar.

Todos:-Somos los que se olvidaron de: jugar, imaginar, elegir...Caminar, correr, saltar... (en Zarranz, 2015:148)

En la obra se realiza un racconto de lo realizado, apela a la memoria de los propios espectáculos y a partir de allí a la memoria social de nuestro país. Hay una suerte de metadiscurso de la propia práctica teatral; a las preguntas de los periodistas, relativas a por qué se sumaron al grupo los actores responden desde sus propias vivencias: “hacía teatro de chica”, “me divierto jugando”, “espero que llegue el sábado para juntarme con mis amigos de Boedo Antiguo”. A partir de allí se va viendo parte de su primer

espectáculo sobre la semana trágica de 1919 en los talleres Vasena donde los trabajadores anarquistas fueron masacrados, luego el segundo que se centra en las luchas del siglo XX y la última dictadura cívico-militar y por último retoman el tema de la memoria tanto la individual como la colectiva.

En 2016 estrenaron *Flor de Guacho*, una obra que trata sobre los prejuicios hacia el Otro y propone reconstruir los lazos sociales.

Tal como se ve en *Res o no res*, los vecinos-actores forman una suerte de cuerpo colectivo desde donde se expresan en forma conjunta, sale cada uno al emitir su parlamento e ingresan nuevamente conformando un conjunto. Por su parte tal como señala Fanny Roberts ⁹⁸, fiel a la estética del teatro pobre de Gerzi Grotowski, suelen vestir de negro y agregar pequeños elementos identificatorios de las situaciones y personajes que interpretan.

Se privilegia el lenguaje corporal y más específicamente la potencia significativa del cuerpo colectivo: una masa de actor que está siempre en el escenario formándose y deformándose, juntándose y esparciéndose para asumir sucesivamente diferentes personajes colectivos, cantar, narrar, interpelar y construir, por su presencia, el espacio escénico... El grupo es inicialmente neutro, enteramente vestido de negro, listo para adoptar cualquier forma y cualquier identidad. (Roberts, 2015:25-26).

De esta manera se produce una suerte de cohesión corporal en un grupo que con pequeños elementos característicos realiza un personaje y luego regresa a un cuerpo colectivo. Este cuerpo colectivo por un lado funciona como punto neutro y a la vez interpreta las escenas grupales. A la vez esta grupalidad en escena sirve de hilo conductor en obras que, como *Memorandum*, resultan más reflexivas y no poseen una historia dramática única, sino una serie de sucesivos episodios.

Matemurga (Villa Crespo)



Obra *Zumba la risa*

⁹⁸ En Roberts Fanny (2015), “El dispositivo coral en el teatro comunitario argentino”, Université de Toulouse Jean Jaurès UFR de Langues, Littératures et Civilisations Étrangères Département d’études hispaniques et ibéro-américaines, inédito.

Matemurga es un grupo de teatro del barrio de Villa Crespo. El barrio de Villa Crespo tiene una identidad bastante particular, barrio de artistas como Osvaldo Pugliese o Leopoldo Marechal, de múltiples colectividades, con casas bajas combinadas con la presencia de grandes torres, con una importante zona comercial dedicada al cuero herencia de las primeras curtiembres que dieron vida al barrio.

Hacia finales de 1887 cuando Flores y Belgrano se anexaron a la ciudad de Buenos Aires, el barrio de Villa Crespo era un gran terreno deshabitado, cubierto de vegetación y rodeado por el arroyo Maldonado. Con la creación de “La Fábrica Nacional de Calzado” inaugurada por el intendente Antonio F Crespo (de allí el nombre del barrio), se realizaron los primeros loteos de terrenos y se instalaron otras fábricas ligadas al calzado y al cuero. Ello fue atrayendo nuevos pobladores que, junto a los inmigrantes⁹⁹, produjeron un rápido crecimiento del barrio. Habitaban casas bajas y los conventillos, uno muy famoso fue “El Nacional”, más conocido por “El Conventillo de la Paloma” en las calles Serrano y Thames al 100 que fue inspirador para el gran sainete Alberto Vacarezza estrenado en 1929. El río Maldonado era destino para los desperdicios de las fábricas y resultaba un problema por los desbordes producidos con las lluvias. Por eso en 1929 comenzaron las obras para entubarlo y en 1936 se inauguró la Avenida Juan B. Justo que recorre el cauce del antiguo río.

El barrio de Villa Crespo tuvo su apogeo cultural en los años 40, pero luego padeció un período de decaimiento y hacia los años 80 vio renacer su actividad. En la actualidad es un barrio cuya geografía se fue desdibujando con el boom de la construcción. Intentaron denominarlo Palermo Queens para englobarlo en el auge inmobiliario, pero su gente desestimó la nueva nominación y prefirió seguir siendo Villa Crespo. No obstante, el barrio se ha convertido en una zona donde pequeñas casas históricas conviven con grandes edificios que día a día y de una manera impresionante van poblando el paisaje urbano de este barrio ubicado en el centro de la ciudad¹⁰⁰. Como barrio inserto en una zona comercial, la identificación con el territorio no es la misma que en otras zonas, sobre todo a partir del renacer de locales y negocios de grandes marcas aparece latente el peligro de ser un barrio más de paso que de pertenencia.

⁹⁹ Sobre todo se destaca la gran comunidad judía que hasta la actualidad habita el barrio por lo que suele llamarse con el nombre de “*Villa Kreplaj*”.

¹⁰⁰ En 2004, en medio del boom inmobiliario, intentaron llevar a remate el histórico edificio del Conventillo de la Paloma. Este hecho produjo la movilización de los vecinos y finalmente la Legislatura Porteña lo declaró “Patrimonio Urbano” lo que permitió frenar la acción judicial.

Del otro lado de la calle Warnes, a unas diez cuadras de la movida de locales y consumidores, ya casi en el límite con el barrio de Paternal, donde todavía se pisa pedacitos de barrio, ensayan y actúan los vecinos de Matemurga.

Matemurga fue creado en agosto de 2002 a partir de una convocatoria que Edith Scher periodista y crítica teatral realizó en el programa radial Mate Amargo donde tenía una columna dedicada al teatro. En principio no tenían un anclaje barrial determinado, de esta primera convocatoria se juntaron unos veinte oyentes y comenzaron a ensayar en un Centro Cultural situado en Entre Ríos y San Juan llamado Matrix donde funcionaba una de las asambleas barriales que como vimos en el Capítulo 2 se desarrollaron por esos tiempos en muchos barrios de la Ciudad de Buenos Aires.

El grupo armó la murga del programa, pero cuando Scher le comentó a Adhemar Bianchi sus intenciones de crear algo más que un repertorio de canciones, que tenía la idea de armar una “historia de la resistencia a partir de canciones de la memoria colectiva”, el director de Catalinas Sur, según comenta Edith Scher¹⁰¹, le contestó: “esto que vos estás pensando tiene una dramaturgia, lo estás viendo de una manera muy teatral y estas convocando a gente de la comunidad, para mí estas armando Teatro Comunitario”. Reflexiona sobre aquellos primeros tiempos la directora de Matemurga:

En octubre de ese año hicimos nuestra primera aparición en público. Fue en un viejo local de Constitución, en el que Mate Amargo hacía la producción del programa...Entramos cantando desde la calle. El portón abierto de par en par. Avanzábamos hacia la gente. Sentí que éramos una caravana que caminaba desde tiempos muy remotos y que nunca dejaría de andar (Scher, 2010:216).

Luego de unos meses comenzaron a armar el primer espectáculo: *La caravana*, según comenta su directora, al principio la versión era muy cantada y costaba la dramatización “el grupo había sido convocado desde el canto y tenía serios reparos en largarse actuar” (:219), pero poco a poco esos miedos fueron cediendo. En 2005 se separaron del proyecto de Mate Amargo, ensayaron en diversos lugares, para luego buscar un anclaje territorial y lo hicieron en el barrio de Villa Crespo. Durante 2010 y 2011 el grupo experimentó un crecimiento muy importante, llegaron a ser setenta vecinos, pero luego en los años siguientes tuvieron un cierto decrecimiento. En agosto de 2010, alquilaron un local situado en Arroyo 555 donde ensayan, sin embargo sus espectáculos siguen haciéndose en los espacios barriales que habitaban hasta entonces: el Club Atlanta, la escuela Andrés Ferreyra, la Plaza 24 de Septiembre. Y sumaron la calle del local que alquilan, que cortan para las funciones: “Y es que queremos que la calle vuelva a ser el

¹⁰¹ Testimonio en entrevista realizada.

patio vecinal donde nos conocíamos y nos acercábamos unos a otros”, pregonan desde su revista.¹⁰²

Como todos los grupos de Teatro Comunitario, su financiamiento proviene de su propia autogestión. En principio se establece un aporte voluntario de cada uno de sus integrantes, además realizan rifas, pasan la gorra, tienen instaurado el sistema de “amigos” para hacer aportes mensuales. Y por otra parte se presentan a subsidios “hemos ganado varios, pero es todo un aprendizaje gestionar recursos”¹⁰³, señala Edith Scher.

Su primer espectáculo fue *La Caravana*. La obra se centra en la resistencia popular comienza con una copla guaraní del siglo XVII y cantan distintas canciones claves en la lucha popular como protestas anarquistas, cantos de la guerra civil española, la Internacional, la Revolución Francesa, la Revolución Cubana, las huelgas obreras, la resistencia peronista, el Mayo Francés. La obra culmina con *Quien queramará las últimas banderas* en recuerdo a las víctimas de la última dictadura que corean junto al público al que le reparten la letra para entonar todos juntos: “La murga sabe bien que en este barrio/hoy falta algún hermano que se ha ido/y quiere con su canto en el tablado/ llenar por un momento ese vacío”.

El espectáculo se centra en el canto de letras de canciones típicas de cada momento histórico que se enlazan con algún pasaje dramático. Lo que lo ubica en el límite entre un concierto y una obra teatral, de todas maneras la organización del repertorio que sigue una línea temporal definida, los enlaces dramáticos entre canciones y la evocación de la memoria social (Jelin, 2002, 2017) a partir de las voces de la resistencia la sitúa claramente dentro del estilo teatral comunitario. La idea de la resistencia popular y un formato simple propio de una obra casi sin escenografía, ni muchos cambios de vestuario le permitió al espectáculo tener un carácter itinerante. Actuaron en diversos lugares (escuelas, fábricas recuperadas, clubes, actos por los derechos humanos) y acompañaron con la obra reclamos y actos populares, incluso actuaron en espacios constitutivos de marcas de memorialización (Jelin, 2017) ligados a la última dictadura cívico-militar, comenta la directora de Matemurga:

Fue muy emocionante poder celebrar la vida en espacios en los que alguna vez había reinado la muerte (el ex centro clandestino de detención El Olimpo, por ejemplo) o actuar en Plaza de Mayo el día que allí se enterraron las cenizas de Azucena Villaflor, la primera Madre de la Plaza (:220).

¹⁰² En publicación realizada por el grupo Matemurga (mayo 2011). Revista *Matemurguerías* N° 2.

¹⁰³ Grupo Matemurga (mayo 2011). Revista *Matemurguerías* N° 2.

En julio de 2006 grabaron un disco con las canciones de la obra y esto les proporcionó una mayor difusión, además de ser una experiencia importante para el propio grupo.

Señala Scher:

La caravana CD fue un salto de crecimiento, un paso enorme, tanto por la gestión que implicó por parte del grupo para conseguir fondos, como por la experiencia de grabar y el resultado conseguido, que nos gratificó y nos emocionó, pero que además demostró que era posible hacer algo que hasta ese momento nos parecía inalcanzable (:220).

Por todos estos logros la directora del grupo señala que les costó pensar en un segundo espectáculo, por “aquello de aferrarse a los logros obtenidos” (:223), acomodarse allí, trabajar sobre seguro y tener miedo de volver a empezar.

Finalmente comenzaron a idear su segundo espectáculo: *Zumba la risa*. El tema nació de una propuesta de Scher acerca de la idea del Carnaval y de allí surgió la risa. A diferencia de la primera experiencia, esta vez el centro está puesto en lo teatral y ya tiene referencias a lo barrial, ausente en el primer espectáculo. Para el armado de la obra constituyeron un equipo de dramaturgia que empezó a escribir a partir de las improvisaciones. Fue un largo proceso, hicieron una primera versión más larga y luego la fueron ajustando.

En clara alusión a una Modernidad donde las emociones suelen estar acotadas y moralmente reguladas (Bajtín, 2003; Le Breton 2005), la obra cuenta de manera desopilante cómo un día el barrio de Villa Crespo perdió la risa verdadera. Un fotógrafo quiere sacarles una foto y no puede hacerlo porque el barrio no puede reír y sólo les sale esbozar una risa impostada.

El doctor, el cura, el pai juzgan al fotógrafo de haber robado la risa. Mientras tanto aparecen olores, crujidos en alguna parte, huellas de la risa perdida. En lo alto de un pedestal hay tres personajes que representan al poder y espantan estos indicios “peligrosos”, como se aparta el placer (Marcuse, 2004) para mantener cierto statu quo. Sólo muestran la risa angelical de la iglesia o la risa hipócrita de los 90, aquella que con sorna dice: “está todo bien”. Pero los ruidos persisten, son más fuertes que las artimañas que usan los que están en el poder para evadirlos y finalmente se libera la risa perdida como ese deseo que en términos de Marcuse (1975) debe liberarse para pensar una sociedad libre.

Tenemos una sola palabra para designar dos actitudes opuestas: una la que celebra el orden existente y defiende la quietud, la que festeja y confirma que el mundo está bien así como está y lo aprueba. Otra, la risa rabiosa, furibunda, desatada, atrevida, la que sabe

que todo, absolutamente todo alguna vez morirá, que el mundo está en movimiento y que, por ende, ningún poder será eterno, ningún poder será inmortal¹⁰⁴.

En la obra se pone de manifiesto esta gestión de la risa que poco a poco le va sacando espontaneidad, para aparecer justamente como una falsa sonrisa, incluso los personajes al momento de reír se ponen una máscara que muestra una risa forzada, desde un lugar de alienación (Horkheimer y Adorno, 1971; Marcuse, 1993). Como aquella que se enseña a los que trabajan en áreas de atención al cliente, para aceptar una realidad dada, una risa para agrandar, pero no para ser felices. Pero la obra también muestra que aquello desplazado es propio de la condición humana y por muchos impedimentos y trabas que se ponga en el camino termina haciéndose escuchar. Y la risa finaliza estallando.

Además de presentarse en el barrio, las obras también viajaron con cada Encuentro de Teatro Comunitario, estuvieron presentes en Tecnópolis, en Centros de Integración Comunitaria del Conurbano Bonaerense, en diversas escuelas y clubes de otros barrios.

Tal como señalamos la primera obra no tiene un aclaje en el barrio, porque tampoco hasta el momento lo tenía el grupo. En *Zumba la risa* ya sí se sitúan en Villa Crespo. Pero no toman al barrio, a los problemas que suceden o a su propia historia como hacen otros grupos, sino que tematizan cuestiones de índole más reflexiva que hacen a la condición humana como es el placer, los deseos, el lugar de alienación. La obra muestra la consolidación del grupo como grupo teatral con la presencia de personajes individuales, los coros colectivos donde se suceden los pasajes dramáticos con un tono de comedia grandilocuente. Además del uso de máscaras y una puesta en escena con una disposición espacial fija: los poderosos en un pedestal, el pueblo como gran cuerpo colectivo en el centro y los personajes individuales que se descubren entre el colectivo, salen para interpretar las escenas dramáticas y luego ingresan nuevamente.

Si bien la obra menciona al barrio como lugar donde sucede la historia, no tematiza sobre éste y no obstante, el grupo empezó a advertir esta necesidad de anclarse en el territorio. Comenzaron a realizar actividades en el ámbito donde están emplazados como la realización el 25 de octubre de 2009 de un mural en la Escuela Andrés Ferreyra con participación de la comunidad barrial. Como marca de memorialización (Jelin, 2017) en el mural, el grupo muestra escenas históricas del barrio de Villa Crespo desde las memorias. Rescata de aquel barrio híbrido las huellas del pasado a través de sus personajes más característicos. Como expresa su directora: “un mural podía tener otro

¹⁰⁴ En programa *Zumba la risa*, temporada 2011, grupo Matemurga.

anclaje en el territorio, en el barrio, en Villa Crespo. Por eso pensamos en contar la historia del barrio, porque en el mural se podía plasmar”.

En los meses previos a la pintada colectiva, buscaron información en la Junta de Estudios Históricos de Villa Crespo, en las anécdotas o imágenes de los vecinos más viejos y también en la propia experiencia de “caminar el barrio”. Luego armaron el proyecto que presentaron a la escuela. Y aquel día convocaron a los vecinos (por altoparlante) a integrarse a esta pintada colectiva. Más de cien personas se sumaron a la realización del mural que se tomó como una fiesta acompañada por música y choripán.

En el mural se puede observar la memoria del barrio, no desde la linealidad de los acontecimientos, sino a partir de un discurrir de imágenes de distintos tiempos históricos que evocan recuerdos de infancia, sentimientos, homenajes a personajes ilustres (como es el caso de Osvaldo Pugliese y Paquita Bernardo), vivencias del barrio. Así se advierte un duelo de “guapos” (forma parte de una anécdota de un duelo visto desde la orilla del río Maldonado)¹⁰⁵, un grupo que empuja un camión de hielos (inspirado en una foto histórica). En el centro está la murga característica del barrio y encima se puede observar a Pugliese desde una avioneta desplegando música por el aire y de la cola del avión una bandera que, como distintivo barrial, lleva escrito: “Villa Crespo”.

También se advierten símbolos del barrio como el escudo de Atlanta, el equipo del barrio y el tranvía. Por detrás a los inmigrantes en el barco que llegan alegres y esperanzados a nuestras tierras y la tradicional pizzería Nápoles donde se ven personas de tres nacionalidades diferentes que representan la buena convivencia entre las distintas culturas¹⁰⁶. También aparece el clásico billar donde se sitúa Paquita Bernardo, la primera bandoneonista argentina en los años 30. Así como distintas escenas cotidianas entre otras: una señora cosiendo con la máquina Singer que mira por la ventana o una nena jugando a la sogá en la vereda.

De la experiencia del mural realizaron un video, allí la directora, Edith Scher, expresa este modo de apropiación del espacio al afirmar: “Esta esquina va a ser nuestra para siempre.”

¹⁰⁵ Según relata un integrante del grupo, un vecino les contó que cuando era niño iba al río Maldonado y un día quedó impresionado al ver allí un duelo de guapos, esto los inspiró para buscar un poco más y se enteraron que había sucedido allí un famoso duelo entre un tal Ferreyra y un carnicero que había dejado a su contrincante manco y esta es la imagen que aparece en el mural. En video del mural, www.matemurga.com.ar

¹⁰⁶ Cabe recordar la impronta multicultural que este barrio ha tenido desde sus orígenes, habitado principalmente por italianos, españoles, judíos y también árabes que hacia principios de siglo vivían en los conventillos del barrio. La imagen evoca esa historia y simboliza la tolerancia y el respeto mutuo.

En la filmación algunos miembros del grupo comentan que muchos vecinos del barrio se reconocían en el mural y pensaban que se los había pintado especialmente a ellos. Además afirmaban que la experiencia había resultado interesante por la participación de los vecinos no sólo a la hora de pintarlo, sino porque trajeron historias personales que luego se plasmaron en el mural.

La creación del mural fue un modo de apropiación del lugar para un grupo que nació sin una identidad territorial. Otro modo fue la realización de actividades en el barrio que desde que tienen espacio propio, adquirió una dinámica propia: cortan la calle Tres Arroyos para presentar la obra y previo o en forma posterior realizan la choricada, bailes y juegos con los vecinos. En estos juegos procuran convocar a los participantes desde lo lúdico y lo hacen referenciándose en el espacio compartido: el barrio.¹⁰⁷ De este modo los participantes caminan las cuadras, prestan atención a aquellas cosas simples de barrio que suelen pasarse por alto y lo hacen jugando con el Otro, con el vecino.¹⁰⁸

La siguiente obra estrenada en 2015, ya cumple el propósito de su anclaje definitivo en Villa Crespo. Con el nombre *Herido barrio* y una gran escenografía de edificios quebrados, toma al barrio desde un lugar central y problematiza sobre la pérdida de la calle como espacio compartido entre los vecinos. Señala su directora, Edith Scher, en el programa de la obra quien además ha escrito la dramaturgia:

Este espectáculo nació cuando comenzamos a percibir el enojo de algunos vecinos cada vez que intentábamos hacer un encuentro teatral en la calle y, al mismo tiempo, la alegría de muchos otros que, desde varias cuadras alrededor, acudían atraídos por el clima de encuentro.

La pérdida de espacios comunes se simboliza bajo la idea de la “herida”, el barrio tiene una herida que duele, que trae la nostalgia de un pasado donde la calle era el lugar reunión y no sólo de circulación, la experiencia urbana procuraba el encuentro, más que el encierro en el hogar y la pérdida de lazos sociales (Schmucler y Terrero, 1991; Sennett, 1997).

Estas cuestiones se ponen en evidencia a partir de la venta de una casa antigua donde vivía un pianista que aparentemente está abandonada y causaba temor en los vecinos, pero que en vísperas a su demolición para la construcción de un edificio (en clara

¹⁰⁷ En ocasión de la fiesta del final de año (diciembre de 2011), realizaron una búsqueda del tesoro donde se tenía que recorrer las calles y encontrar las distintas pistas ligadas a elementos del barrio que conducían al tesoro (desde el nombre del kiosquero de la esquina, la cantidad de árboles de una determinada vereda, la duración del semáforo).

¹⁰⁸ Llamaba la atención, cómo sin conocernos o tener algún tipo de relación de amistad a los pocos minutos de comenzar el juego ya nos encontrábamos todos los presentes hablando y jugando juntos.

alusión a la especulación inmobiliaria) los vecinos comienzan a escuchar el sonido del piano e intuyen que el músico volvió. Con esta excusa preparan una gran comida en la calle como lo hacían décadas atrás, cuando los personajes mayores eran niños.

“En la calle en que vivimos, / ciega y muda tantos años, /hoy rompemos la rutina/ y engalanamos el barrio”, cantan al comienzo.

La temática sitúa claramente al grupo en su ámbito barrial, incluso el día del estreno cortaron la calle, repartieron una hoja con la canción final al público y la ensayaron previamente para luego cantarla junto a los actores: “Cantan los aromas de la infancia/ cantan los sabores y el mantel/ hoy cantamos todos y esta calle/ brinda por el rito de comer.”

Como en *Zumba la risa* se trata de encarnar a través de la dramatización una idea abstracta, en el caso de esta obra era la risa y toda la obra estaba teñida de cierta comicidad; mientras que en *Herido barrio* se trata del dolor. Y en ambas la metáfora está puesta sobre lo corporal. En este último espectáculo, se trata de una herida presente que evoca con nostalgia tiempos pasados donde el barrio se vivía de otra manera, y ello se advierte no sólo en lo argumental, sino en un tono general ligado a lo melancólico, nostálgico, onírico. La instrumentalización que acompaña (tres acordeones, guitarra y flauta travesa) con sus tonos agudos, suaves y predominantemente lentos envuelve a la obra en un clima de ensueño, incluso la incorporación de los músicos vestidos de blanco y atravesando la escena dramática con una caminata delicada refuerza esta idea e introduce los recuerdos del pasado donde los actores rememoran su infancia: los juegos en la calle, la historia del pianista, la maestra de música, la posibilidad de cantar. Este clima melodioso con parlamentos emotivos, la mirada vidriosa con los ojos hacia arriba, el canto dulce en la voz solista de Scher que interpreta a esa profesora de música que evoca desde un lugar de ensueño uno de los vecinos; se corta sólo en escasos momentos por registros más alegres y terrenales como la ejecución de música italiana en especial la tarantela donde irrumpen personajes grotescos; además de un rap cantado por los vecinos actores más jóvenes.

La idea de tomar un tema abstracto y desde allí configurar el relato dramático conlleva la dificultad de no tener el soporte de los acontecimientos de la historia que organiza de alguna manera la dramaturgia como vemos en muchos espectáculos de los grupos de Teatro Comunitario. Si en *Zumba...* lo que se había perdido era la risa, aquí lo que se ha perdido es la posibilidad de vivir el barrio como se hacía antes. Y de esa nostalgia está teñida toda la obra con muy pocos matices lo que la torna un tanto monótona sobre todo

las idas y vueltas en torno a presencia o ausencia del pianista que desdibuja un tanto el conflicto central (la falta de espacios de encuentro en el barrio) para poner en mayor relieve el tema de la casa abandonada y la posibilidad de que este personaje regrese.

La obra maneja tres temporalidades: el presente (los vecinos preparan la gran cena), el pasado reciente (lo que sucedió la noche anterior delante de la casa abandonada) y el pasado remoto sólo evocado en algunos momentos puntuales (se rememoran personajes del pasado cuando la casa estaba habitada). Finalmente preparan una gran mesa, le guardan al pianista la cabecera y esperan su regreso. Como metáfora de esa herida que podría cerrarse y ante las voces detractoras de algunos, los vecinos exclaman “¡Él va a venir, él no se murió!”.

A la obra le falta la fuerza propia del estilo teatral comunitario que produce este cambio de tono entre el golpe bajo y la alegría de una utopía posible desde un lugar más a tierra que suele acompañar esta estética (uso de la percusión, estilo murguero, canto vivaz). Si en el caso de *Zumba la risa*, la risa termina estallando; en *Herido barrio*, la herida no parecería resolverse, sino quedar en un lugar de espera (presentificada por la espera del regreso del pianista), como una suerte de esperanza remota, que se diferencia de la acción propia de otras obras de Teatro Comunitario.

Podemos destacar el esfuerzo por la construcción de cada personaje del barrio que aunque se presentan en la mayoría de las escenas en forma grupal, está muy bien caracterizado y realizan escenas muy logradas que denotan el trabajo de improvisación previa. Incluso se ven interesantes diferencias generacionales entre los mayores y las más jóvenes que nunca tuvieron la experiencia de comer en la calle y cantan un rap que con humor corta el clima nostálgico general. Como un modo de conjugar los sentidos y traspasar las fronteras del escenario para compartir un momento con los actores-vecinos, terminada la función se invita al público a acercarse a la gran mesa y degustar la picada, knishes¹⁰⁹, berenjenas en escabeche entre otras comidas elaboradas por los mismos vecinos-actores.

Matemurga como otros grupos de Teatro Comunitario ha tenido rotación en sus integrantes, lo llamativo de este grupo es que en el momento de consolidarse en el barrio (con la realización del mural, la grabación del CD de La Caravana, el estreno de su segundo espectáculo *Zumba la risa* y el alquiler del local) tuvieron un crecimiento muy grande que duplicó la cantidad de participantes, pero luego con el pasar de los años

¹⁰⁹ Comida típica judía que alude al origen de la población del barrio.

y de cara a la creación de su tercer espectáculo, el grupo sufrió un decrecimiento importante. Pero como el Teatro Comunitario tiene esta posibilidad de resignificarse y recrearse permanentemente en 2014 nació la Orquesta del Mate abierta a la comunidad y dirigida por Yamila Bavio e integrada por 28 vecinos que tocan temas de música popular (cumbia, chacarera, huayno, bolero) y actuaron junto a otras orquestas de grupos de Teatro Comunitario como la banda del Circuito y la banda de chicos de los Pompapetriyosos. Y en 2016 a partir de la pregunta ¿qué recordamos? Un grupo de 15 personas dentro del grupo de teatro empezaron a ensayar otro espectáculo sobre memoria, con otra directora que proyectan realizar en paralelo a los espectáculos del grupo.

Alma Mate (Flores)

Obra Abracadabra

El grupo pertenece al barrio de San José de Flores. El nombre del barrio es un nombre compuesto por Flores en alusión a Juan Diego Flores, dueño de las tierras de la actual zona del barrio de Flores a fines del siglo XVII y San José, nombre del patrono elegido para la primera capilla del lugar. El barrio ubicado al



sudoeste de la ciudad, está atravesado por la Avenida Rivadavia que antiguamente se llamaba “Camino Real” o “Camino de los Reinos de arriba”, porque era el paso obligado hacia Chile y Perú. A partir de este camino se fue desarrollando un poblado que durante el siglo XIX era una zona de grandes quintas donde tenían casas de veraneo importantes personalidades de la política del país. Una de las Plazas más importantes es la Plaza Flores antiguo potrero, estacionamiento de carretas, hoy centro de circulación del transporte urbano. Pero el grupo Alma Mate no se sitúa en el centro del barrio, sino en una plaza con una historia particular: La Plaza de los Periodistas. Situada en un solar que perteneció hasta el año 1970, a una orden de monjas de clausura de origen francés, los vecinos y la prensa batallaron durante años y en 1997 lograron la construcción de la

tan esperada plaza, de ahí radica su nombre y tiene como homenaje un busto de Mariano Moreno.¹¹⁰

Así como el grupo habita un espacio conseguido a través de la organización de vecinos, también su propio nacimiento está signado por la lucha colectiva: “Nacimos con las asambleas barriales, vimos sus disputas hasta llegamos a presenciar cómo se mataban por el color de la bandera. Nosotros partimos de lo que nos une y por eso seguimos después de tantos años”, cuenta uno de sus directores Alejandro Schaab¹¹¹, quien coordina este grupo nacido en julio de 2002 junto a Ana Laura Kleiner. Si bien Alma Mate se presenta en la Plaza de los Periodistas, a metros de Nazca y Gaona, tienen un espacio en el Refugio Cultural la Palmera a tres cuadras de la plaza donde guardan los materiales y ensayan cuando hay mal tiempo.

Las cuatro obras realizadas por el grupo aluden claramente al barrio desde sus memorias, sus problemáticas sociales, los cambios urbanísticos y la especulación inmobiliaria. En noviembre de 2002 estrenaron la obra *Promesas rotas* que cuenta la historia de la Plaza de los Periodistas. Evocan momentos emblemáticos de estos espacios como el antiguo convento, el terreno baldío, la presencia del Circo Rodhas y sus leyendas, un desaparecido detenido en este lugar, el proyecto de hacer allí un shopping center.

Luego de historizar el lugar de pertenencia, el grupo procuró problematizar de manera profunda la dura realidad del barrio y en 2007 estrenaron *Fragmento de calesita* donde la marginalidad, los cartoneros, la desigualdad social aparece problematizada fuertemente como herencia de las políticas neoliberales llevadas a cabo en la década del 90 y la fragmentación social producida (Schmucler y Terrero, 1991). En ese marco se muestra una calesita que produce una metáfora que alude a la poesía, la infancia, la capacidad de imaginar y soñar con un mundo mejor: “Si cantas/y cantar nos abriga la herida/si cantás/vas a ver que no hay causa perdida/resistir y cantar/con los puños cerrados/es decir que los sueños/no están enterrados”, pregonaba una de las canciones.

Aviso de obra, es la tercera obra del grupo, estrenada en 2014. Así la presenta el grupo:

En este tercer espectáculo, alzamos nuestras voces al ver cómo la codicia va destruyendo a martillazos lo que alguna vez fue nuestro barrio. Flores arrasado en su identidad pasará a ser sólo un recuerdo. Un barrio que a pasos agigantados pierde las huellas que harían posible que la memoria perdure....

¹¹⁰ En <http://www.latidobuenosaires.com/>

¹¹¹ Testimonio en entrevista realizada.

Anclada en el barrio de Flores, con referencias a las calles y casas del barrio los personajes juegan a la escondida cuando se presenta un promotor inmobiliario con un gran proyecto que promete hacer famoso al barrio de Flores, el mega emprendimiento más grande y alto de la ciudad. Nuevamente aparece la alusión a los juegos de infancia donde los vecinos se muestran juntos, con sus cuerpos libres como ese lugar del deseo que se contrapone con la codicia propia de un sistema que persigue el éxito individual (Marcuse, 2004, 1993). Con gran frescura, humor, mucha vitalidad y energía los vecinos asisten asombrados a las demoliciones. Un personaje, cuya interpretación y caracterización destaca particularmente, con megáfono en mano se provee de material y objetos de cada demolición que luego vende. Con gran comicidad cuenta cómo vive en la casilla junto a sus hermanos todos en la misma cama donde deben acostarse siguiendo el orden: “dormimos todos juntos en la misma cama, pata, cabeza, pata, cabeza...ahora agrandamos la familia somos tipo 48”.

Llegan dos vecinas que muestran la frivolidad consumista y se preguntan qué harían si tuvieran mucha plata: una se imagina en un crucero por Europa y otra compraría una pava silbadora “para que me haga compañía, yo canto y la pava silva...”. Con mucho ritmo, las escenas se suceden en tono de comicidad hasta que anuncian la demolición de una mítica casa, y la gente exclama: “¡No! ¡Esa casa no se toca!” Y de la bronca surge nuevamente la alegría e invitan a bailar al público y a sumarse a la fiesta colectiva.

El proceso de creación colectiva se advierte fuertemente en la obra, al no estar tan anclados en la perspectiva histórica, sino más bien en el sentir del barrio muchas de las escenas surgieron de improvisaciones entre los vecinos y quedaron prácticamente así sin modificar. Una por ejemplo, cuenta el director, es la representada por los chicos del grupo al comienzo de la obra, que ha quedado tal como ellos la plantearon. Su cuarto espectáculo *Abracadabra* estrenado en el X Encuentro de Teatro Comunitario sigue la línea argumental de la obra anterior: “Una vieja casa murió/recuerdos que en polvo se van/aviso de obra en cartel/detrás una demolición/...Un barrio que cambia veloz/Modernidad/estampa detrás del telón/desmoronamiento estelar/Abracadabra.”

En este caso el promotor se presenta en el barrio con su secretaria que llega tarde a la cita y le explica las vicisitudes que tuvo que pasar para llegar al barrio. Mientras su jefe le indica que debe ir por la zona más pudiente de la ciudad, por Palermo, donde está la “verdadera Argentina”, “la gente de bien” lo que muestra las divisiones entre las zonas ricas y las estigmatizaciones y prejuicios hacia los barrios más populares (Schmucler y Terrero, 1991; Sennett, 1997). El inversionista anuncia el nacimiento de un nuevo

barrio: “Tengo el orgullo de anunciar que se está gestando, un nuevo barrio, unidades residenciales equipadas con amenities, swimming pool, spa, gym, squosh, free wifi, edificios de 1001 pisos...somos la Modernidad”.

Comienzan a demoler el barrio, anuncian la dirección de la casa que se va a destruir y a golpe de tambor un vecino-actor se derrumba como metáfora del histórico barrio de casas bajas que se va perdiendo, con éste toda la memoria social constitutiva del lugar y los vínculos sociales propios de esa arquitectura urbana (Entel, 1996; Sennett, 1997): “Encerrada entre edificios/veo tristeza y soledad/no veo a mi vecino/ que vive arriba en el tercer piso/tampoco veo al de al lado/lo tapa la construcción/es como una ola gigante/se lleva todo/no deja nada...” Cantan todos en un juego de voces que evoca un mundo onírico y a la vez cargado de realidad y concluyen que “aunque sigan demoliendo ilusiones/, recordaremos, /recordaremos todo el tiempo, / no olvidaremos nada”.

El tono mágico y más cantado de su última producción teatral lo hace más etéreo, lo que gana en dulzura de la mano de coros sumamente trabajados, juegos de voces, pero le quita por momentos potencia dramática al conflicto que se plantea.

El grupo junto a colectivos de Buenos Aires como Catalinas Sur, Circuito Cultural Barracas o el Épico de Floresta tiene una sólida interpretación teatral. Posee gran frescura, energía, ritmo y gran manejo del humor. Participan niños, jóvenes y adultos y ello le da gran potencia expresiva. Sobre todo se destaca entre los grupos de Teatro Comunitario el gran trabajo coral (uso de muchas voces, canto solista, interpretación vocal).

En las obras no mantienen tan fuertemente la idea de cuerpo colectivo, sino que hay personajes individuales con una caracterización muy trabajada tanto desde la actuación como del vestuario que se desprenden de la lógica de la grupalidad compacta descrita en los grupos de Boedo Antiguo, Pompapetriyasos, Pompeya y Mataderos.

Resulta curioso cómo realizan el ritual de la entrada en calor de los vecinos-actores antes de comenzar la función frente al público como un modo de hacerlos parte de lo que habitualmente ocurre dentro de bambalinas en el teatro convencional.

Como vimos en el grupo la presencia del barrio en las obras es central, sin embargo en sus dos últimos espectáculos la idea de centrarse exclusivamente en lo edilicio le ha quitado cierta crítica a la desigualdad social y las problemáticas socioeconómicas mucho más presentes en su anterior obra *Promesas rotas*. Una de las participantes del grupo de Teatro de las Oprimidas Pura Praxis que veremos luego, que integró el grupo

Alma Mate señala¹¹²: “Después de *Promesas rotas* las obras que se hicieron las veo superficiales, tratar el tema del patrimonio y presentar al único personaje humilde en forma estereotipada y caricaturesca como burlándose de él creo que es un retroceso en el grupo”. Efectivamente y esto es algo que atraviesa a prácticamente todos los grupos, hay una dramaturgia hecha en forma colectiva donde la mirada está puesta en el imaginario de clases medias que son los que suelen participar de los grupos y que muchas veces omite temas sociales cuando éstos no le afectan significativamente o componen personajes populares desde la comicidad utilizando estereotipos. No consideramos que esté en el espíritu del grupo la burla, pero si es interesante el planteo como para preguntarse acerca de los modos de realizar la composición de los personajes y reflexionar acerca de posibles abordajes. La pregunta como en *Barracas al Fondo* u otras obras que veremos luego sería ¿cómo sumar a las clases más populares al Teatro Comunitario y que ellos también puedan ser protagonistas de esta construcción teatral colectiva? Como veremos hay grupos como Teatro Comunitario de Berisso, Cruzavías o Alas que están en esa tarea, pero desde luego que son excepciones.

Villurqueros (Villa Urquiza)

Obra Grafa: Memoria de un pueblo



El grupo pertenece al barrio de Villa Urquiza en el norte de la Ciudad de Buenos Aires, la historia del barrio se remonta al año 1887, cuando Francisco Seeber, un comerciante, militar, presidente del ferrocarril Oeste y luego intendente de la ciudad de Buenos Aires, fundó Villa Urquiza. El barrio que en un principio se llamaba Lomas Altas por estar a treinta y nueve metros sobre el nivel del mar, se conformó

¹¹² Testimonio en entrevista realizada.

de la unión de tres poblaciones chicas conocidas como Villa Catalinas, Villa Modelo y Villa Mazzini. Los que fueron a vivir al nuevo lugar eran en su mayoría oriundos de la provincia de Entre Ríos y solicitaron que se denomine al lugar con el nombre de General Justo José de Urquiza¹¹³.

El grupo de Teatro Comunitario nació en 2002 como un colectivo de vecinos que se reunió dentro de la organización Vecinos por el 25 de Mayo con el fin de recuperar el Cine-Teatro 25 de mayo. Un espacio teatral inaugurado en 1929 y uno de los espacios más importantes del barrio que por su sólida y pintoresca construcción, se convirtió en una de las mejores salas de la Ciudad, llamado petit-Colón por su excelente acústica. Pisaron su escenario grandes figuras de la escena nacional e internacional y cuentan los vecinos que allí cantó Gardel, a sala llena, con más de 400 personas que quedaron fuera sin poder entrar. Al terminar la función, Gardel bajó y cantó, para toda esa gente, apoyado en un camión que estaba en la puerta del cine. Además actuaron murgas, compañías de teatro independiente y de radioteatro. Pero llegó la época en que los cines y teatros de barrio entraron en decadencia y debido al deterioro en que llegó a encontrarse debió cerrar sus puertas en 1982.¹¹⁴ El cine-teatro estuvo cerrado hasta 2004 cuando los vecinos lograron que el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, en ese momento a cargo de Aníbal Ibarra lo expropiara y se reabriera en 2008 con el compromiso de que las actividades del inaugurado Complejo Cultural 25 de Mayo serían planificadas y gestionadas de manera conjunta entre los Vecinos por el 25 de Mayo y el Gobierno de la Ciudad.¹¹⁵ Pero a partir de la asunción de Mauricio Macri como jefe de gobierno de la Ciudad en 2008, dicho compromiso no se llevó a cabo en forma plena.

El grupo de Teatro Comunitario coordinado por Liliana Vázquez, en su reclamo por la apertura del espacio realizaba escenas en la puerta del cine-teatro: vestidos de los años 30 aguardaban en la puerta la llegada de Gardel que había cantado en el teatro o representaban la inauguración de la Estación de tren de Villa Urquiza vestidos con trajes de época. Recuperado el teatro, el gobierno de la ciudad se encargó de la administración y al grupo de teatro le dieron la sala chica¹¹⁶ y la sala grande la alquilan

¹¹³ En <http://www.barriada.com.ar/VillaUrquiza/vecinosporel25demayo.aspx>

¹¹⁴ Ídem.

¹¹⁵ Ídem.

¹¹⁶ Por las dimensiones de la sala resulta muy difícil poder ver al grupo, intentamos tres veces asistir a la función y nunca conseguimos entradas por lo que pudimos ver el espectáculo cuando lo hicieron en el Centro Cultural Haroldo Conti.

para grandes producciones. “El 25 de mayo es un teatro que lo usa cualquiera menos los que lo recuperaron”, comenta uno de sus integrantes¹¹⁷. Su impronta barrial y reivindicativa definió su origen y el desarrollo de este grupo, así sostiene uno de sus integrantes: “seguimos resistiendo los embates del macrismo”. Muchos de los participantes también son payasos en el Hospital Tornú y crearon un grupo de clown Los Payalocólogos del Tornú que ponen en escenas temas relacionados a la salud y la atención hospitalaria. A partir de las escenas sueltas que fueron haciendo en un primer momento, armaron su primer espectáculo *Avanti la Villuca* en 2007 que narra la historia del barrio de Villa Urquiza a través de la tabacalera Avanti y la lucha de sus trabajadoras en los años 30. En tono de comicidad se cuenta la historia del tren, los remates de las tierras, la Huelga de las Mujeres de la Toscanera Avanti hasta la recuperación del cine Teatro 25 de mayo. Años más tarde les propusieron contar la historia de Grafa, una de las mayores fábricas textiles ubicada en el barrio vecino de Villa Pueyrredón. Así lo cuenta su directora:

Se nos acercó un espectador para proponernos hablar sobre Grafa, y nos pusimos a investigar. Entrevistamos a mucha gente, porque los archivos prácticamente no existen, e incorporamos material relacionado con los 14 obreros desaparecidos que tiene la fábrica durante la dictadura.¹¹⁸

Empezaron un proceso de investigación que les llevó tres años y a partir de ahí comenzaron a improvisar. “Nosotros tenemos otros tiempos, no vamos con los plazos del teatro comercial”, señala la directora¹¹⁹.

La obra *Grafa, memoria de un pueblo* cuenta la historia de la fábrica ubicada en Villa Pueyrredón (el barrio aledaño al lugar del grupo) desde las memorias con el acento puesto en la visión del pueblo y sus luchas (los campesinos, los obreros). En la obra estrenada en 2014 se advierte cómo un director con poco dinero contrata a vecinos-actores para hacer una película con lo que sucedió en Grafa (Gran Fábrica Argentina). Como *Lo que la peste nos dejó* del grupo Pompapetriyosos, la obra trabaja a partir de dos registros: el actual donde se muestra al director de cine y sus percances con los actores y la financiación y el pasado donde se desarrollan las escenas de la historia de la fábrica Grafa que quieren mostrar en la película. Por lo tanto el equipo de cine hace de hilo conductor, interpreta personajes individuales y a la vez corta el dramatismo de la historia con pasajes cómicos. Se aborda la historia de Grafa desde los orígenes de su

¹¹⁷ Testimonio en entrevista realizada.

¹¹⁸ Ídem.

¹¹⁹ Ídem.

materia prima, el algodón en el Chaco y las terribles condiciones de explotación; la protesta de los campesinos y la sangrienta represión conocida como la masacre de Napalpí donde la policía y grupos estancieros mataron a 200 indígenas. Luego se muestra la llegada de los campesinos a la ciudad y el cambio de peón a obrero. Los recién llegados van a trabajar a la gran fábrica de telas perteneciente al grupo Bunge & Born. Con mesas de tela blanca y guardapolvos se ve el auge de la industria textil argentina y el trabajo maquínico de los operarios. Los obreros reclaman mejor pago y piden la mediación de los sindicatos, pero éstos negocian con la patronal por lo que los operarios van a la huelga. La represión no se hace esperar, primero asustan a uno de los delegados que es golpeado y luego ya en plena dictadura cívico-militar muchos de los obreros son desaparecidos. Posteriormente se va produciendo el desmantelamiento de la fábrica y su cierre en la década de los 90.

La historia de la gran fábrica ocurre en paralelo con la historia del director de cine, que consigue financiación para la película de una mujer española adinerada quien le termina robando todo en una suerte de paralelismo con los procesos de privatización de los 90 donde muchas empresas estatales quedaron en manos de empresas privadas españolas que las terminaron vaciando. Ambos relatos son intercalados por el uso de una pantalla que muestra imágenes del país en cada época histórica tratada lo que contribuye a la creación del clima de cada época.

La obra tiene un argumento y una riqueza narrativa muy grande, que da cuenta de un gran trabajo de investigación previo. La escenografía y la disposición espacial logra recrear los distintos momentos que van desde el algodonal hasta la fábrica. Lo que le falta es fuerza expresiva, mayor interpretación actoral sobre todo tratándose de una obra donde los personajes individuales tienen gran presencia, trabajo con las voces en los cantos colectivos y esa potencia teatral del colectivo que caracteriza a muchas de las expresiones teatrales comunitarias.

El grupo, conformado en gran parte por gente de más de 50 años, sintió -como ellos señalan- que “estaba envejeciendo”; a partir de un seminario de Teatro Comunitario impartido por la directora del grupo en 2015 en el Centro Cultural Haroldo Conti, formaron el grupo de Teatro Comunitario Los Haroldos del Conti que lo conforman gente más joven. El elenco de este segundo grupo trabaja en forma conjunta con los Villurqueros y ello, según señalan desde el grupo, les ha hecho “renovar las energías”.

En el año 2000, los chicos de séptimo grado del Distrito Escolar 16, pintaron 48 imágenes que representan escenas de la cotidianeidad de GRAFA, el barrio obrero

desarrollado por los operarios de la Gran Fábrica Argentina, la resistencia a perder su puesto de trabajo y el homenaje a los delegados detenidos-desaparecidos en la última dictadura. Durante 2015, el grupo participó de las jornadas de restauración de los murales en mal estado ubicados en Avenida Albarellos y Artigas, muro perimetral de la ex fábrica Grafa donde hoy hay un supermercado. Las obras de restauración estuvieron abiertas a la comunidad con la idea de motorizar la memoria barrial y fijar marcas urbanas de memorialización (Jelin, 2017) de lo que allí ha sucedido. Y el grupo se sumó a la actividad como una muestra más del compromiso de este colectivo con el territorio.

3.4.2-Provincia de Buenos Aires

La desmesura del Teatro Comunitario no quedó sólo en la capital porteña, sino que también se multiplicó en la provincia de Buenos Aires. A partir de seminarios de Teatro Comunitario que Adhemar Bianchi impartió en La Plata, diversos grupos se fueron creando en la ciudad y poblaciones aledañas que hoy conforman la Regional Sur nos ocuparemos de: Los okupas del Andén (La Plata); Teatro Comunitario de Berisso; La Caterva (City Bell) y Des parramos (Ramos Mejía).

Los okupas del andén (La Plata)

El grupo surgió en 2003 en el barrio Meridiano V de La Plata. Allí el tren que comenzó a funcionar en 1912, dejó de pasar en los años 70. La Estación Provincial de trocha angosta del mismo nombre quedó abandonada y con los años la zona sufrió grandes deterioros.

El barrio Meridiano V (comprendido

desde calles 66 a 72 y de 13 a 19) nació dentro del trazado de la ciudad de La Plata en 1882. Tuvo escasos pobladores hasta la construcción del Ferrocarril Provincial cuando el barrio experimentó un gran desarrollo. El ferrocarril funcionó con normalidad hasta 1961. En ese año el presidente Arturo Frondizi inició el llamado Plan Larkin (por el asesoramiento de Thomas Larkin, general estadounidense enviado al país por el Banco Mundial) con el que se eliminó un tercio de los ramales y se despidió a miles de

Obra Historias anchas en trocha angosta



ferroviarios. Esto provocó una huelga de 42 días, que si bien impidió implementar ese plan en forma completa no pudo evitar el cierre de su ramal más importante desde La Plata hasta Mirapampa (localidad del Partido de Rivadavia en el límite de la Provincia de Buenos Aires).

En septiembre de 1962, los trabajadores ferroviarios hicieron un viaje hasta Mirapampa pidiendo la recuperación del ramal, una gesta que se conoció como el "El Tren de la Esperanza"; y en 1964 se volvieron a abrir algunos tramos de la línea. Pero con la última dictadura cívico-militar el ferrocarril fue cerrado definitivamente el 6 de julio de 1977.

Después de años de abandono, en 1998, un grupo de vecinos de la zona, armó en la antigua Estación Provincial, el Centro Cultural Estación Provincial.¹²⁰ Y como sucedió con grupos como El épico de Floresta cuando formaron parte del Centro Cultural Corralón de Floresta, Alma Mate nacidos de las asambleas barriales o Villurqueros en el marco de la recuperación del Cine-Teatro 25 de mayo; de este colectivo cultural nació el grupo de Teatro Comunitario Los Okupas del Andén. Tanto el grupo, cuyo nombre alude claramente al espacio, como el accionar conjunto con otras organizaciones barriales permitió que la zona empiece a cobrar vida: se instalaron comercios, restaurantes y se convirtió en un lugar que se visita desde otros puntos de la ciudad. Esta situación hizo que el Municipio se interesara por el espacio, pero en vez de promover a las organizaciones que colaboraron en la revalorización de la zona, comenzó a disputar este espacio y a desplazar sutilmente a estos colectivos. Así lo cuenta una de las integrantes del grupo:

Una de nuestras obras anticipó esto, hoy tenemos la necesidad de reafirmarnos en nuestro lugar y decir estamos hace 13 años y ponernos firmes. Se hacen movidas culturales en las que tenemos que asistir para marcar presencia, para poder estar en el cronograma.¹²¹

Si bien no pagan alquiler colaboran con el mantenimiento del lugar. Para el grupo el tren y la estación tiene un lugar central en la construcción identitaria, el propio nombre alude a ello y en las tres obras que realizaron el ferrocarril es el protagonista.

Su primer espectáculo *Historias anchas en trocha angosta*, aborda la historia en tanto memoria social, como en otras obras de Teatro Comunitario, pero esta vez a través de la historia del ferrocarril. Comienza por la inauguración de la estación a cargo de personajes típicos de los comienzos del siglo XX: el sacerdote, el militar, el intendente

¹²⁰ En <http://www.meridianocultural.com.ar/historia.html>

¹²¹ Testimonio en charla "La actualidad del Teatro Comunitario" organizada por la Red de Investigadores de Teatro Comunitario en el X Encuentro Nacional de Teatro Comunitario de Salta en 2016.

y su señora y culmina con su cierre en plena dictadura cívico-militar “cuando convenía vender caminos y automóviles, cerraron el ramal”, señalan en la obra. Como es habitual en el estilo teatral comunitario, la obra tiene música en vivo, la presencia del canto colectivo que ilustra cada etapa y se encarga de abrir y cerrar la obra. Además de los personajes de tres señoras que van haciendo de hilo conductor: se ubican en el presente y a partir de fotos del pasado dan lugar a las distintas etapas históricas: los primeros tiempos, el tren en uso, la amenaza de cierre, las protestas. También aparece la última salida del tren llamado Tren de la Esperanza de Avellaneda a la localidad de 9 de julio y el llamado “proceso de modernización” donde el viejo tren circula a contramano mientras se ven letreros con discursos ligados a las ventajas de la autopista, el andar en auto y la velocidad, que han legitimado su cierre. Enmarcado en uno de los peores capítulos de la historia del país, el cierre del ferrocarril se muestra a través de una ronda que se funde con la ronda de las Madres de Plaza de Mayo. Lo que produce una síntesis dramática entre el proyecto económico de la dictadura y la represión: la desaparición de un modelo económico ligado al desarrollo industrial y el ferrocarril como parte de ese proceso y la desaparición forzada de personas. Como hemos visto en otras obras de Teatro Comunitario ligado a las memorias, la presencia de las Madres de Plaza de Mayo resulta un tema presente que convoca a la memoria en tanto pasado activo (Jelin, 2017) por lo que constituyó, por la lucha, el lugar de resistencia que representa y la proyección a futuro ligada a la clara convicción de que los años de terror no deben regresar.

La temática del ferrocarril configura parte constitutiva de la identidad del grupo, sin embargo la obra toma el tema del cierre del tren en forma demasiado reiterada y explícita, lo que termina encontrando cierto lugar de previsibilidad que inhibe la capacidad de asombro del espectador.

En 2005 fueron sede del Encuentro Nacional de Teatro Comunitario y concentraron las obras teatrales de los 25 grupos participantes en la estación de tren recuperada. “Para el barrio, te imaginás la movida que era: gente bailoteando por la calle, disfrazada. Había una alegría bárbara”¹²², señala uno de los integrantes del grupo. Desde un abordaje de la actualidad política, en el año 2007 el grupo presentó su segundo espectáculo *La fiesta electoral* en alusión a las elecciones nacionales donde realizan una parodia de las campañas y los manejos de los medios de comunicación y en 2010 estrenaron *Postales*

¹²² Cita en Zarranz Luis (2015), *Actores sociales*, La Vaca: Buenos Aires, pag. 87.

barriales de fulanos de tales: un paseo por el Meridiano V que centrándose en el barrio el grupo y sus espectadores salen a caminar por el barrio como un modo de apropiación de un lugar que ha cambiado notablemente desde la conformación del Centro Cultural Estación Provincial. La obra tiene cierto carácter anticipatorio en relación a las disputas del espacio que años más tarde tendrían con la Municipalidad, así lo cuenta una de las integrantes:

En nuestra tercera obra contábamos que la Municipalidad había hecho una agencia de turismo e invitaba a los turistas a recorrer este espacio recuperado por los vecinos y eso es lo que está pasando ahora y esta obra tiene tres años.¹²³

El grupo conforma junto a los grupos La Caterva, La Fusión, Teatro de Berisso, Desparramos (Ramos Mejía), Elenco Abierto (Quilmes) la Red de Grupos de Teatro Comunitario Regional Sur. Y como señalan, si bien se cerró el histórico ramal, sostiene el grupo:

El tren volvió a circular, esta vez no sobre rieles de acero sino sobre los rieles de la utopía, con la fuerza de la construcción colectiva para ayudarnos a recuperar nuestra identidad, apostando a transformar la realidad cotidiana a través del arte.¹²⁴

Teatro Comunitario de Berisso

Obra Primeras Palabras

El grupo está asentado en Berisso a 10 km de la ciudad de La Plata, una zona desarrollada a partir de la instalación de los saladeros. El primero fue el saladero San Juan, fundado por Juan Bautista Berisso, un inmigrante genovés que llegó a estas tierras, debido a que el cólera



y la fiebre amarilla en Buenos Aires lo obligaron a trasladar su saladero ubicado en la zona del Riachuelo. El 24 de junio de 1871 Berisso inició su actividad y se toma como fecha fundacional del pueblo. Con el desarrollo de los sistemas de congelación de la carne, el sistema de saladeros fue perdiendo su función. En 1904 se radicó en Berisso la empresa frigorífica La Plata Cold Storage Sociedad Anónima que en 1917, pasaría a ser la Compañía Swift de La Plata Sociedad Anónima Frigorífica. El famoso frigorífico va

¹²³ Testimonio en charla “La actualidad del Teatro Comunitario” organizada por la Red de Investigadores de Teatro Comunitario en el X Encuentro Nacional de Teatro Comunitario de Salta en 2016.

¹²⁴ Cita en Programa de la obra *Historias Anchas en Trocha Angosta*.

a ser tematizado por el grupo de teatro. Además de la industria de la carne, Berisso es conocido por la cantidad de inmigrantes italianos, rusos, albaneses, griegos, checoslovacos, yugoslavos, polacos, sirios, árabes, búlgaros, armenios, españoles, ucranianos, lituanos que se asentaron en el lugar y se fueron agrupando en colectividades lo que les permitió mantener vivas sus costumbres. En 1978 el Gobierno de la Provincia de Buenos Aires declaró a Berisso “Capital Provincial del Inmigrante” y desde entonces cada año se celebra la tradicional Fiesta del Inmigrante¹²⁵.

El grupo de Teatro Comunitario fue creado en 2005. Fue formado por Javier De Jesús quien conocía al Grupo Catalinas en Buenos Aires y luego vio su obra emblemática, *Venimos de muy lejos*, en una presentación que el grupo hizo en Berisso en la Fiesta del inmigrante. De Jesús decidió realizar una convocatoria para formar el grupo y dirigirlo junto a Clementina Zir.

Armaron una sola obra, *Primeras palabras*, que en principio duraba 10 minutos y luego fue tomando forma. La idea de este espectáculo era poder contar, en la ciudad conocida por la inmigración, la historia no oficial desde las memorias de sus habitantes. Más que hablar del crisol de razas plantear la explotación laboral, las dificultades de las distintas colectividades, las luchas obreras.

Primeras palabras, cuenta la llegada de los inmigrantes de principios del siglo XX y su trabajo en el frigorífico Swift en manos de los ingleses en condiciones de terrible explotación laboral. “Bienvenidos sean a la fábrica/donde todo se/ puede transformar” cantan sus integrantes, distintas comunidades de inmigrantes (rusos, italianos, españoles, árabes, criollos) a los que destinan a diferentes áreas de la fábrica. La canción se va repitiendo en el transcurso de la obra, pero ya sin el entusiasmo inicial, sino con el cansancio de la terrible explotación que padecen y un salario que no alcanza para casi nada. “La noria no para”, dice el jefe y como en la película *Tiempos Modernos* de Chaplin, los cuerpos padecen las marcas de ese rutinario e interminable trabajo fabril. De modo sumamente cómico se los ve programados para seguir los movimientos corporales propios del trabajo productivo, una vez que salen de la fábrica. Finalmente se declaran en huelga y mandan a la policía a caballo que los reprime fuertemente. La última escena aparece en la calle Nueva York donde se situaba el frigorífico en los años 30. Se ve el tranvía y sus pasajeros, las prostitutas y las monjas. El grupo, entonces, invita al público a bailar y cantar la canción final y los espectadores se suman al coro

¹²⁵ www.berisso.gov.ar/fundacion-de-berisso.php

colectivo: “Somos de Berisso, señor,/ sáquese el sombrero/tenemos el orgullo de ser/el presente de aquellos obreros/Somos de Berisso, señor,/con mucho pasado, quizás/y porque apostamos a un futuro digno estamos acá”.

La obra guarda una estructura similar a las obras históricas propias del estilo teatral comunitario: canción de presentación y despedida, personajes como grupos, la presencia de músicos en vivo. En este caso en centro del relato está puesto en el frigorífico. El canto colectivo que sintetiza momentos particulares, le da fuerza expresiva, a la vez que la repetición de la misma canción una y otra vez da cuenta de un trabajo repetitivo que se produce en ciclos a partir de una organización meticulosa de los cuerpos para un mayor rendimiento (Foucault, 2008), lo que se evidencia en cuerpos que se muestran cada vez más agotados. En relación a los personajes, éstos se presentan como grupos de inmigrantes con el acento y el vestuario típico de cada colectividad. Por su parte es llamativo el uso del cuerpo como recurso cómico, llevando al ridículo estos cuerpos disciplinados, lo que produce que los trabajadores del frigorífico continúen realizando estos movimientos productivos tanto en el proceso de trabajo, como en el tiempo de ocio.

La preparación del espectáculo, como otras obras de Teatro Comunitario, constituyó un largo proceso que comenzó por preguntarse por el origen de la localidad, lo que los protagonistas del movimiento teatral comunitario llaman “rondas de memoria”. A partir de allí surgió la historia del frigorífico para la cual se buscó información, se consultaron a personas testigos de esos hechos. Además, el grupo cuenta con dos integrantes mayores que fueron trabajadoras del frigorífico y el padre de una de ellas trabajó en el período que narra la obra. Sus experiencias fueron de gran aporte para el armado de la obra.

Resulta muy interesante el acercamiento que el grupo procura con el público, además de convocar a los presentes a sumarse a la experiencia del Teatro Comunitario, luego de cada presentación proponen una suerte de asamblea donde charlan con el público y contestan las preguntas que surgen en la platea.¹²⁶

El grupo desborda de energía y vitalidad, en los ensayos juegan a juegos clásicos como “la mancha” o “cigarrillo 43” como entrada en calor ya que sostienen que “el teatro es

¹²⁶ En las oportunidades en que vimos la obra, se escucharon preguntas entre el público: “¿cómo se organizan?”, “¿cómo se autogestionan?”. En otra oportunidad ante la pregunta por cómo surgió la idea del espectáculo tomaron protagonismo las dos señoras mayores que habían trabajado en el frigorífico, señalaba una de ellas: “Mi padre sufrió la terrible represión, ya a mi me tocó la época de Perón con más derechos.”

jugar” y luego pasan a la acción dramática. Esta energía se ve en un espectáculo con mucho ritmo, muy buen trabajo corporal y gran potencia.

Al cabo de unos años, el equipo de dirección artística dejó el grupo, pero sus integrantes quisieron continuar lo que muestra el compromiso del colectivo artístico más allá de la figura del coordinador. La directora musical Lala (Laura D’Angelo) tomó la coordinación y con ello también fue cambiando la impronta del grupo. Lala sugirió cambiar el lugar de reunión y ensayar en una escuela en la calle Nueva York (donde estaba situado el frigorífico del que habla su espectáculo). Como la zona ha sufrido un importante deterioro, en principio los integrantes no querían ensayar los viernes por la noche allí, temían por su seguridad. Pero luego fueron perdiendo el miedo y ello, según cuenta su directora y ratifican varios de sus integrantes¹²⁷, dio un vuelco muy interesante al grupo. El colectivo teatral se sintió más abierto a la comunidad y a partir del proceso de anclaje territorial en este nuevo ámbito, se animaron a sumarse chicos de bajos recursos que viven en la zona. Una cuestión muchas veces pendiente en otros grupos de Teatro Comunitario en los que la participación de las clases más populares no se produce, aún en obras que aluden a la pobreza y la desigualdad en el propio barrio. En cuanto a su economía, además de ayudas puntuales como otros grupos de Teatro Comunitario, el grupo se jacta de expresar su carácter autogestivo, tal como lo señala su directora¹²⁸:

Si hay dinero del Estado se recibe, pero no se puede confiar en esa financiación que es muy inestable. El proyecto debe continuar por eso se buscan otras fuentes de recursos. Cada fin de año rifamos un cerdo y vamos por todo Berisso con el “chanchomóvil” vendiendo rifas.

A partir de una gestión realizada por Lito Cruz¹²⁹ cuando formaba parte del Ministerio de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, en 2015 consiguieron un terreno que poco a poco están edificando sobre la calle Nueva York, con la idea de hacer un centro cultural en el barrio. Ello ocasionó gran movimiento y ciertas tensiones en el grupo por la diversidad de intereses: mientras que para el equipo de dirección y muchos de sus integrantes había que centrar las energías en la construcción de un nuevo espacio y la

¹²⁷ El tema del cambio en el grupo a partir del nuevo espacio y la conexión con el barrio ha sido recurrente en entrevista a distintos integrantes y la directora del grupo.

¹²⁸ Testimonio en entrevista realizada.

¹²⁹ Lito Cruz había nacido en Berisso y deseaba que la zona tuviera un espacio teatral, motivo por el cual brindó ayuda al grupo de Teatro Comunitario para la adquisición del terreno. El grupo pensaba estrenar el espacio con una obra del famoso actor, pero su muerte repentina en 2017 impidió hacerlo. El Grupo de Teatro de Berisso se sumó a los homenajes que se hicieron de Lito Cruz en los días posteriores a su fallecimiento.

integración de los jóvenes habitantes de esa zona empobrecida de Berisso, para otros era hora de ponerse a crear un segundo espectáculo. Esta situación fue el detonante para que algunos integrantes más antiguos se retiraran manifestando que estaban cansados después de tanto tiempo y que no se sentían escuchados. Por otro lado, por parte de la dirección y gran parte del elenco, sostienen que la postergación de un segundo espectáculo obedece a requerimientos más urgentes como es la construcción de un espacio propio. Y esa tarea implica en el día a día tomar decisiones urgentes que hacen que muchas veces se deba dejar de lado lo asambleario.

Entendemos que se está atravesando una crisis de crecimiento, un momento de transición propia de un grupo que quiere dar un paso más, que implica otros posicionamientos de cara a plantear objetivos a largo plazo, compromisos que atañen a gran cantidad de gestiones que van más allá de lo meramente teatral. Y en este viraje se advierte la diversidad de expectativas que los integrantes tienen de la actividad teatral comunitaria: quienes sienten que el proyecto teatral es parte fundamental de su cotidianeidad y entienden que la construcción de la sala es una oportunidad de crecimiento a futuro y quienes conciben la participación en el grupo desde un lugar de pasatiempo presente. Así lo describe una de sus integrantes¹³⁰:

Es un proceso muy conflictivo, es un período de transición, desde el núcleo duro del grupo se está impulsando más la necesidad de autogestión que implica más tiempo, más compromiso y en este momento muchos se están planteando si quieren dedicarse más, y otros se están planteando si esto es lo que quieren, si sólo querían actuar y desligarse de responsabilidades.

La Caterna (City Bell)

Obra Templo, estancia, batallón

El grupo está ubicado en City Bell, una zona residencial de casas bajas y calles arboladas a 10 km del centro de La Plata. Su nombre se debe al inglés George Thomas Bell quien compró la Estancia San Ramón y se dedicó a la ganadería. En esas tierras se fundaría el pueblo el 10 de mayo de 1913. El antiguo casco de estancia aún se conserva, pero permanece cerrado y los vecinos-actores solicitan su apertura a la



¹³⁰ Testimonio en entrevista realizada.

comunidad “Es un derecho de todos conocer nuestro patrimonio histórico, el pasado, la historia...en otras palabras nuestra identidad”¹³¹

El grupo de Teatro Comunitario nació en 2006. A diferencia de otros grupos de Teatro Comunitario, no se formó a partir de una convocatoria de vecinos realizada por gente con trayectoria teatral que serían los directores de los grupos, sino desde la inquietud de los propios vecinos que no tenían experiencia en teatro. Este colectivo de vecinos conocieron los grupos ya formados en La Plata y empezaron a buscar por iniciativa propia, información acerca de City Bell, a pensar qué temas tocar que dieran cuenta de la identidad del lugar. Aparecieron, entonces, personajes y situaciones particulares del pueblo, cuenta una de sus integrantes:

City Bell es un barrio de clase media, con un sector de clase media alta. Un lugar muy lindo, arbolado, con mucha casa linda, mucho pajarito, mucho auto importante. Es, también, la villa, que está tapada. Detrás de la vía, en lo bañados, está lo más pobre. Pero lo que más se muestra en nuestro espectáculo es el hecho de que en los '90 un sector social pudo comprar los terrenos, y City Bell se convirtió en un lugar “chetongo” (en Scher, 2010:274).

Este colectivo teatral tomó contacto con el grupo de Teatro Comunitario vecino, Los Tolosanos (de Tolosa), fueron a ver la obra del grupo Circuito Cultural Barracas *El casamiento de Anita y Mirko* y al terminar la obra tuvieron una entrevista con Ricardo Talento y Adhemar Bianchi, así lo narran los integrantes del grupo:

Por ese entonces, faltaba entrenamiento grupal, pero sobran ganas y compromiso. Fue por ello que durante los dos meses siguientes, cada integrante del grupo en forma alternada tomaba la “dirección” y “coordinación” para el entrenamiento del grupo y así muy a pulmón fueron apareciendo temas.¹³²

A través de Los Tolosanos se contactaron con Pablo Negri a quien le propusieron dirigirlos. Estrenaron su primer espectáculo *Historias de la vida cotidiana* de City Bell ligada a los problemas del barrio, la basura, el cambio en la numeración de las calles. Señala una de las integrantes: “Decimos lo que pasa en el barrio, hacemos denuncia, empezamos 10, pero como lo hacemos en la plaza, la gente viene y se engancha, hoy somos 60”¹³³.

Su segunda obra *Templo, Estancia, Batallón* narra la historia de City Bell. Se trata de una obra ligada a la memoria social del lugar que guarda el estilo propio del Teatro Comunitario y a partir de personajes grupales y la presencia del canto colectivo combina humor con escenas sumamente dramáticas. La obra comienza con la presencia

¹³¹ En Programa de la obra *Templo, estancia, batallón*.

¹³² En <http://citybellviva.blogspot.com.ar/2010/09/la-caterva-de-city-bell.html>

¹³³ Testimonio en entrevista realizada.

de los Querandés y la conquista española, luego la llegada de los jesuitas y la construcción de su templo, más tarde las invasiones inglesas, la llegada de la familia escocesa Bell, la estancia, luego el Batallón 601. La creación de City Bell en 1914, las casas quintas, el crecimiento urbano. En la historia se hacen guiños con la actualidad que ligan pasado y presente, por ejemplo se menciona a Repsol y la ocupación de la Patagonia como ejemplos de una conquista por parte de las potencias que continúa en el plano económico. Así se ve cómo los españoles e ingleses se van, pero regresan con los gobiernos neoliberales: “Me voy a España, me llevo la plata, el cobre y el oro, me voy pero volveré con Repsol, por YPF y el petróleo y avísele que cuando venga mi querido rey, les pediréis disculpas”¹³⁴. Y cuando llegan los ingleses cantan:

Vinieron los ingleses pasaron por acá/cruzaron los bañados querían conquistar/querían afanar/llegaron a la estancia pudieron acampar/comieron empanadas siguieron para allá/los van a cocinar/allá los esperaban Oliva y Girasol/Y una buena fritanga que el pueblo les tiró/fue la mano de Dios/pasó el Bicentenario queremos resaltar/que siguen invadiendo en busca de robar/en la tierra en el mar ¡qué bronca que nos da!

Como un hito recurrente en las obras de Teatro Comunitario, se mencionan a los once desaparecidos de City Bell en la última dictadura cívico-militar, luego la guerra de Malvinas y el carnaval de esta localidad. Y por último la invitación a participar de la fiesta teatral: “Y ya ves te decían que no debías jugar/ Y ya ves te decían que no debías cantar. / Si juntamos todas las voces nos podemos encontrar.”

La obra toca muchos temas, tal vez demasiados, pero cuenta con una gran producción, caracterización de los personajes, vestuario, escenografía y muñecos gigantes que dan la idea de un gran trabajo en el espectáculo más allá de lo actoral.

Desde 2015 tienen un lugar donde funcionar, un local que denominan El galpón de la Caterva a dos cuadras de la plaza. Se autogestionan y están presentes distintas generaciones. Dice uno de los participantes ¹³⁵ : “Estamos ensayando y nos divertimos mucho en el local, tenemos hornos pizzeros y hacemos pizzas para todos”. En el frente de su espacio el artista plástico Luxor pintó un mural como ha hecho en distintos ámbitos desde las grandes inundaciones de 2013 en la zona.

En relación a los espacios narra una de las integrantes del grupo¹³⁶:

¹³⁴ Vimos la obra dos veces y en la segunda oportunidad ya con Macri en el gobierno y en alusión al encuentro del presidente con el rey de España agregaron “y avísele que cuando venga mi querido rey, les pediréis disculpas”, lo que constituye este modo de obra abierta que se va actualizando con los cambios en la coyuntura política y las propuestas de los participantes.

¹³⁵ Testimonio en entrevista realizada.

¹³⁶ Testimonio en charla “Actualidad en el Teatro Comunitario” organizada por la Red de Investigadores de Teatro Comunitario en el X Encuentro Nacional de Teatro Comunitario en 2016.

Nosotros salimos a la calle, no nos queremos quedar encerrados y hacernos un gueto. Para nosotros es muy importante el vínculo con la comunidad. Combinamos el espacio privado con el espacio público. Con mucho esfuerzo logramos pagar un alquiler, pero salimos a la calle y eso es lo que hace que hoy la Caterva sea un referente cultural de la región.

Lograron la habilitación del lugar¹³⁷ en el que están como Espacio Cultural lo que les permite, además de las obras, realizar otras actividades donde los vecinos pueden exponer sus creaciones y eso favorece una concurrencia permanente. No cobran entrada, pero venden comida y bebida afuera para obtener recursos. Y para evitar quejas por ruidos, hicieron un convenio con los vecinos y cierran a las 0:30.

Al grupo se lo ve muy organizado, cohesionado y con un gran compromiso que, a diferencia de otros grupos, va más allá de la figura del director. Y ello se ve por su propia constitución que no nació de una convocatoria hecha por el coordinador, sino de la propia necesidad de los vecinos y en los modos cómo gestionan otras tareas que van más allá de lo teatral como la administración del espacio, la gestión de recursos, la relación con otros colectivos artísticos del lugar.

Despa Ramos (Ramos Mejía)

Obra Ramos te lo cuenta...a partir de los 50

El grupo de teatro está situado en Ramos Mejía, partido de La Matanza. Su historia se remonta al siglo XVII con la llegada de Gregorio Ramos Mejía de origen sevillano, al Río de la Plata. Los Ramos Mejía se asentaron en el territorio por generaciones, en 1858 con la llegada del primer tren a la



actual estación Ramos Mejía arrastrado por la locomotora La Porteña, la familia donó cuatro manzanas para que se levanten los edificios públicos. Con el curso de los años, los extensos predios de la zona en poder de los Ramos Mejía fueron cambiando de dueño por herencia o por venta. Se fueron parcelando las propiedades y se asentaron allí

¹³⁷ Cuenta una de las participantes que realizó las gestiones y al querer habilitarlo no tenían la categoría de Teatro Comunitario para inscribirlo, llevaron a cabo una serie de reuniones con el municipio y en 2015 salió una ordenanza municipal que les permitió llevar a cabo la habilitación. En charla “Actualidad en el Teatro Comunitario” organizada por la Red de Investigadores de Teatro Comunitario en el X Encuentro Nacional de Teatro Comunitario en 2016.

numerosas casas quintas que habitaron muchas familias de la alta sociedad porteña, quienes edificaron sus residencias de fin de semana y veraneo. Posteriormente la zona creció, se fue modernizando y poblando cada vez más con lo que a las casas de veraneo se sumaron viviendas permanentes en una localidad que hoy cuenta con una población de aproximadamente 118.000 habitantes.¹³⁸

Beatriz Romeo, la directora del Grupo Despa Ramos, dirigente del banco Credicoop y con larga trayectoria en el mundo teatral había conocido al Grupo Catalinas en los años 90, se había acercado a Adhemar Bianchi para integrarse al grupo y éste le sugirió que coordinara un grupo en su lugar, Ramos Mejía, la idea la entusiasmó, pero no sabía cómo ponerla en marcha. Tiempo después se cumplían 25 años de la fundación del banco y a Romeo se le ocurrió invitar al grupo Catalinas, hacer una función a beneficio del Hospital Posadas y luego convocar a Ricardo Talento y Adhemar Bianchi a realizar un seminario allí como para dar el pie a la formación de un grupo de Teatro Comunitario. Comenzaron los primeros encuentros en la Plaza Mitre de Ramos Mejía y se conformó el grupo, Despa Ramos. Al tiempo nació un primer espectáculo *Ramos... Hasta acá llegamos*, que desde el estilo teatral comunitario de obras ligadas a la memoria social del lugar se remonta al 1500, atraviesa la familia Ramos Mejía y llega hasta los años 50.

Una de las integrantes que está desde los comienzos y participa junto con su mamá y su abuela cuenta cómo fue el proceso de creación colectiva¹³⁹:

En un comienzo como Adhemar Bianchi y Ricardo Talento venían a asesorarnos, ellos junto a nuestra directora Beatriz Romeo, nos proponían diversas temáticas para crear canciones, o pequeñas escenas. Con el paso del tiempo ellos dejaron de venir y se fue creando la comisión de dramaturgia que proponía temas de improvisación, juntaba las improvisaciones hechas y después se reunían para armar una escena a partir de lo producido por el grupo.

Más allá de la labor de la comisión de dramaturgia, los mismos participantes sugieren ideas o temas para modificar la obra o para el armado de su siguiente espectáculo.

Su segundo espectáculo *¡Ramos te lo cuenta... a partir de los 50'!* resulta una continuación temporal de la primera obra que arranca en los años 50 y llega hasta la actualidad para centrarse en la época del menemismo y la destrucción del ferrocarril.

Cuentan con el apoyo del Banco Credicoop que en varias oportunidades les dio el espacio para funcionar adentro y se presentan en la Plaza Mitre. Actualmente ensayan

¹³⁸ www.ramosmejia.com/historia.html

¹³⁹ Testimonio en entrevista realizada.

en la Región Descentralizada Noroeste. Dice otro integrante del grupo¹⁴⁰ que éste “es un grupo en un lugar donde están las pitucas del barrio porque de La Matanza es el barrio más pudiente” y continúa: “Cada obra la presentan las pitucas de cada tiempo. La idea es contar lo que pasó, pero hacerlo desde el punto de vista de los vecinos.”

3.4.3-Pueblos rurales

En poblaciones rurales la llegada del Teatro Comunitario tuvo sus particularidades. Muchos de sus habitantes no conocían la práctica teatral, ya que muchas localidades no contaban con salas teatrales. Por lo tanto sus participantes fueron actores antes de ser espectadores. Por su parte, en estos pueblos está presente la idea de comunidad en forma mucho más potente que en las grandes ciudades, por lo tanto la convocatoria y la participación en los grupos superó las expectativas e hizo que los Encuentros Nacionales en Patricios y en el Partido de Rivadavia hayan sorprendido y emocionado a los participantes de la Red. El origen de estos grupos estuvo dado a partir de los seminarios de Adhemar Bianchi en La Plata que tomaron las coordinadoras del Grupo de Rivadavia, Patricios y 9 de julio. La retransmisión de la experiencia en pueblos que casi desconocían la actividad teatral implicó un gran protagonismo de sus coordinadoras María Emilia de la Iglesia (Rivadavia), Alejandra Arostegy y Mabel Haynes (Patricios) y luego su multiplicación en el grupo de 9 de julio dirigido por Arostegy. También implicó un fuerte compromiso de Bianchi y Talento quienes se trasladaron hasta los pueblos para brindar asesoramiento y de la Red Nacional de Teatro Comunitario que escogió estas poblaciones para la organización de los Encuentros Nacionales de Teatro Comunitario. Los Encuentros marcaron un antes y un después en la construcción de la identidad, el crecimiento de los grupos, la relación con los otros colectivos y el compromiso de las coordinadoras en la Red. Como veremos luego, María Emilia de la Iglesia y Alejandra Arostegy son parte de una suerte de “recambio generacional” como señalan Bianchi y Talento en el interior del movimiento de Teatro Comunitario.

¹⁴⁰ Testimonio en charla “Actualidad en el Teatro Comunitario” organizada por la Red de Investigadores de Teatro Comunitario en el X Encuentro Nacional de Teatro Comunitario en 2016.

Cooperativa La Comunitaria de Rivadavia y La Pampa

Obra: *Disculpen las molestias, se cayó el sistema*

El grupo está conformado por colectivos teatrales de distintos pueblos de la región. Se trata como llaman sus participantes de un “grupo de grupos” conformado por grupos teatrales de distintas localidades del Partido de Rivadavia, al noroeste de la provincia de Buenos Aires, al límite con La Pampa: Sansinena (642 habitantes),



González Moreno (1663 habitantes), Fortín Olavarría (1200 habitantes), América, su ciudad cabecera (13.000 habitantes), Roosevelt (200 habitantes) y a partir del 2013 se sumaron grupos de La Pampa en General Pico (58.000 habitantes), Toay (12.000 habitantes), Santa Isabel (2.500 habitantes).¹⁴¹

A 470km desde América a la ciudad de Buenos Aires, ubicado en plena Pampa Húmeda, el Partido de Rivadavia se dedica fundamentalmente a la actividad rural, supo conocer el auge de los tambos y la actividad lechera que luego entraron en crisis y en la actualidad predomina en la zona la agricultura extensiva sobre todo el cultivo de soja y maíz modificados genéticamente. En la memoria de sus habitantes está muy presente la gran inundación del año 2001 que dejó a los pueblos bajo el agua, fue éste hecho, como veremos, lo que el grupo decidió priorizar en su primer espectáculo y no la crisis económica e institucional de finales de 2001.

En todos estos pueblos, según reseña Clarisa Fernández (2010)¹⁴², el Teatro Comunitario se desarrolló de la mano de María Emilia de la Iglesia, hija de Osvaldo de la Iglesia, un actor que había impulsado el teatro vocacional en Sansinena y al morir éste desapareció el teatro en esta localidad. Diecisiete años después, su hija que estudiaba en La Plata regresó al pueblo y creó el grupo de Teatro Comunitario de Sansinena en el año 2006. En un medio rural cuyos habitantes tenían escaso conocimiento de la expresión teatral y menos aún del Teatro Comunitario, María Emilia

¹⁴¹ Información en www.lacomunitaria.com.ar

¹⁴² Fernández, Clarisa (octubre 2010). “Cuando la historia se hace tierra. Teatro comunitario en San Mauricio”. *Aletheia* N°1.

fue desarrollando distintos elencos de Teatro Comunitario en los pueblos del partido en González Moreno en el límite con la Pampa, Fortín de Olavarría, América, Roosevelt y San Mauricio.

En 2010 se les ocurrió realizar una obra de teatro que incluyera a todo el Partido de Rivadavia. El espectáculo *La historia se entreteje desde abajo y se cambia desde la comunidad* se estrenó con motivo del festejo del centenario del Partido en la localidad de San Mauricio, un pueblo muy pequeño con apenas 18 habitantes¹⁴³ donde actuaron unos 200 vecinos, muchos de los cuales debutaron como actores y a la vez espectadores. La obra ligada a la memoria social toma la historia del Partido vista desde las vivencias del medio rural, desde esta reconstrucción del pasado activo (Jelin, 2017) se abordan acontecimientos tomados por otros grupos de Teatro Comunitario, otros de carácter local y se silencian temas que resultan centrales en muchos de los colectivos de Teatro Comunitario. Desde el punto de vista puesto en los oprimidos, la obra comienza con la Campaña del Desierto, la expulsión y asesinato de la población indígena y luego la represión al gaucho. Como otros colectivos de Teatro Comunitario se muestra la llegada del tren y con ella la presencia de los inmigrantes que vienen a “hacerse la América”. Yendo a un plano más local se narra la pelea por la cabecera del Partido, la explotación de los peones por parte de los terratenientes y los modos de organizar cooperativas. Como otras fábricas desmanteladas con las políticas neoliberales, se muestra el desarrollo de la industria maderera IMO (Industria Maderera del Oeste) y su cierre al igual que el de otras incipientes industrias y el ramal del ferrocarril. Finalmente se aborda uno de los acontecimientos más trágicos que recuerdan los habitantes de la región: la gran inundación del año 2001. Si para el imaginario nacional el 2001 es símbolo de crisis política, económica y social, para el grupo fueron las grandes inundaciones las que marcaron fuertemente ese año la memoria colectiva de sus habitantes. Pero como el Teatro Comunitario nunca termina sin plantear la posibilidad de una utopía, en un diálogo entre jóvenes y viejos se va entretejiendo una historia donde las generaciones juntas pueden proporcionar cambios en la comunidad. Este fue el debut del Grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia quien en 2011 fue anfitrión del IX Encuentro de Teatro Comunitario y distribuyó sus actividades en los pueblos del Partido (luego desarrollaremos las características de este Encuentro).

¹⁴³ Según el último censo realizado (INDEC, 2010).

Bajo el lema “Abriendo puertas y derribando fronteras”¹⁴⁴ incorporaron a otro elenco formado en General Pico (La Pampa) a los que luego se sumaron Toay y Santa Isabel y en 2012 crearon la Cooperativa la Comunitaria de Rivadavia y La Pampa que además de teatro desarrollan en las distintas localidades talleres de oficios y artísticos. Cuentan con una sede en América (capital del Partido de Rivadavia), El Galpón de "La Comunitaria", y un Centro Cultural "Sobrerrieles Marcha la Cultura" en González Moreno que funciona en la ex estación del ferrocarril. A 2017 se encontraban desarrollando 7 talleres de oficios, de los cuales dos ya estaban organizados como cooperativas de trabajo; una textil y otra de carpintería, así lo explica el grupo:

Porque entendemos que el acceso al trabajo digno no sólo requiere la superación de obstáculos económicos y formativos, sino también culturales y simbólicos. Y la complejidad que revisten dichos obstáculos es mucho más fácil de sortear si se lo hace colectivamente. Entendemos que las salidas más eficaces y duraderas son las colectivas.¹⁴⁵

Este grupo tan numeroso realizó su segundo espectáculo *Disculpen las molestias se cayó el sistema* que estrenó en 2014 en el Encuentro de Cultura Viva Comunitaria en Unquillo (Córdoba). La obra ya no remite al pasado sino cuestiona de manera contundente el presente, la propia cotidianeidad y en muchos casos la fuente de trabajo de integrantes del grupo: el modelo sojero. De allí que su crítica adquiriera una mayor potencia porque no aborda el tema desde la mirada urbana, sino desde las propias vivencias de una de las zonas dedicadas al modelo extractivista¹⁴⁶.

Podríamos afirmar que es una de las obras más originales, más elaboradas y potentes de los grupos de Teatro Comunitario pos 2001 tanto por su temática; el planteo de la dramaturgia; el trabajo actoral individual y el despliegue de las escenas grupales; el modo expresivo y el manejo corporal. La obra se sitúa en el campo y luego en la ciudad para cuestionar un modelo donde se maximizan las ganancias en detrimento de valores más humanos, en términos de la Escuela de Frankfurt (Horkheimer y Adorno, 1971; Marcuse 1993). Ello se advierte en el mundo rural con el modelo sojero y la complicidad de las instituciones políticas, la pérdida de trabajo por la producción expansiva y de la biodiversidad, el cierre de escuelas rurales. Y en la ciudad en el

¹⁴⁴ Frase expresada en el Programa de la obra *Discupen las molestias se cayó el sistema*.

¹⁴⁵ En www.lacomunitaria.com.ar

¹⁴⁶ Este modelo también llamado neoextractivista “suele ser definido como aquel patrón de acumulación basado en la sobre-explotación de recursos naturales, en gran parte no renovables, así como en la expansión de las fronteras del capital hacia territorios antes considerados como improductivos”. en Svampa Maristella (junio 2013). “El Consenso de los Commodities” en *Le Monde Diplomatique*, Edición N° 168.

modelo consumista, el incremento de la basura en el mundo del “use y tire”, el aislamiento que promueve la tecnología.

La obra le ha valido contradicciones y divergencias entre los propios integrantes que cultivan soja o cuyos parientes se dedican a esta actividad en un pueblo que es netamente rural. El lobo y el carpincho (únicas especies que resisten al glifosato que se suministra para el cultivo de la soja transgénica)¹⁴⁷ sirven de hilo conductor del relato y comienzan contando con humor y a partir de la interacción continua con el público, la historia de este lugar reconvertido al modelo sojero. Aparecen los fumigadores que rocían con agroquímicos al público y La porota, la representación de una vedette vestida de verde y con una lluvia de dólares a su alrededor, metáfora de la soja. La mujer hace su entrada deslumbrante rodeada del poder político y cuando pasa todos exclaman: “Shhh, mejor no hablar de ciertas cosas”, y se escucha el tema de Sumo que contiene dicha frase en alusión al silencio que hay sobre el tema. Una de las escenas más potentes que muestra las consecuencias de este modelo en la población, la proporciona un tambero que quedó sin trabajo y se muestra sin cabeza y borracho grita: “yo no quiero el suicidio, quiero trabajo”. Frente al boom de la soja la maestra rural, el tambero, la familia del campo, se exhiben como piezas de museo. Lo que constituye una gran síntesis de la realidad del campo.

El zorro y el carpincho emigran, como tantos trabajadores rurales a la ciudad, allí aparecen en un supermercado donde la gente consume compulsivamente las promociones que les ofrecen. Se presenta una de las escenas más cómicas y que resultan una síntesis clara del modelo consumista: una joven embarazada comienza a tener contracciones de parto en el supermercado, llega un médico que hace su entrada como un superhéroe y antes de intervenir le dice: “Chiquita mírame a los ojos, respira hondo y respondeme la preguntita que te voy a hacer ¿qué obra social tenés?” Luego exclama aliviado “¡Tiene Osde!” y entusiasmado la asiste en el parto solicitando a los

¹⁴⁷ Según investigaciones realizadas sobre la materia, la soja que se cultiva en Argentina es en su gran mayoría transgénica, alterada genéticamente para resistir al pesticida glifosato que elimina las llamadas “malezas” y permite el crecimiento rápido de este cultivo que al no requerir demasiados cuidados se realiza con muy poca mano de obra en grandes extensiones de terreno. Las semillas son patentadas por firmas multinacionales, una de las más conocidas y denunciadas es Monsanto. La proliferación exponencial de la soja transgénica y otros cultivos como el maíz alterado genéticamente favorecen la concentración de tierras, empobrecen el territorio y requieren de más químicos. Esto conlleva graves riesgos para la salud tanto para los pueblos aledaños a las zonas donde se fumiga con glifosato donde se ha disparado en los últimos años la cantidad de enfermos de cáncer, bebés nacidos con malformaciones, problemas respiratorios, así como también los riesgos en la ingesta de estos alimentos. Además la proliferación de los cultivos transgénicos ha ido horadando la variedad alimenticia y las formas de cultivo ancestrales para tender a la concentración de monocultivos. Para un análisis más profundo del tema ver Robin, Monique (2008). *El mundo según Monsanto*. Barcelona: Península.

transeúntes que le acerquen toda clase de insumos que cubrirá la medicina prepaga junto a sus honorarios. Cuando se produce el nacimiento, el médico exclama: “Es un consumidor. Es un varón” y todos festejan lo que da cuenta de la cosificación del sujeto producida por el modelo consumista en términos de Horheimer y Adorno (1971). La relación de los cuerpos en el espacio urbano (Sennett, 1997) se advierte en hombres y mujeres que caminan sin registrarse, van hablando por el celular con bolsas en la cabeza, hasta que en un momento se corta la señal y todos se desesperan: “No puedo comunicarme con mi mamá”, dice una niña, “Acá estoy nena” contesta su madre que está al lado, pero que por la mediación tecnológica no había registrado.

La contracara del consumo, el desperdicio, la basura y la pobreza también se hacen presentes. Se muestra a los habitantes con remeras donde está dibujado un agujero en el corazón. Entre la basura encuentran un bebé que no tiene ese hueco y una mujer lo toma (su madre en la vida real) y en uno de los momentos más conmovedores de la obra con una voz sumamente dulce canta: “No crezcas mi niño/no crezcas jamás/los hombres al mundo/le hacen mucho mal/ojala el hombre pudiera volver/a ser niño un día/para comprender/.../vuela abajo porque abajo está la verdad /esto es algo que los hombres no aprenden jamás” Y replica otro actor-vecino:

Cada vez que pasemos por el mercado riámonos de ver tantas cosas que hay en el mercado que no necesitamos porque rico no es el que más tiene, sino el que gasta, que todo conquistador por cuidar su conquista se convierte en esclavo de lo que conquistó, es decir que comiendo se jodió más.

Y concluyen todos “vuela abajo porque abajo está la verdad/ esto es algo que los hombres no aprenden jamás”. Pero la congoja como suele hacer el Teatro Comunitario se supera con una canción que con fuerza convoca a todo el grupo a reclamar su utopía: “Construyamos más molinos/que empujen agua fresca/desde abajo, hacia arriba...Crear molinos/cuerpos molinos/ mentes molinos/Pensamientos circulares y fecundos/Más molinos en el mundo/Por la realidad invertida/Por más molinos de vida”,

Y por último con el epílogo rockero propio del estilo teatral comunitario se presenta la convocatoria a sumarse al grupo invitando al público a bailar al canto de: “no somos muchos/no somos pocos/estamos todos locos.”

La obra sale del estilo de cuerpo colectivo típico de otros grupos de Teatro Comunitario para desarrollar escenas con personajes individuales muy elaborados. Tampoco los momentos de trabajo grupal mantienen personajes colectivos, sino que cada uno dentro del grupo tiene características particulares. La gran cantidad de miembros (200 participantes), un trabajo actoral muy cuidado y la energía de los participantes hace que

el grupo tenga una gran potencia expresiva. La obra apela a la reflexión y la crítica fuerte al modelo capitalista contemporáneo. Este planteo general, como vimos, en obras como *Alimento desbalanceado* del Grupo de Teatro Comunitario de Pompeya o *Herido barrio* de Matemurga a veces puede dificultar la resolución del relato dramático, sin embargo en este caso se resuelve de manera sumamente satisfactoria con imágenes metonímicas como los personajes rurales que posan para el museo o el tambero descabezado que sintetizan claramente la parte por lo que ocurre en todo el conjunto social. Por otra parte la presentación de escenas cotidianas como la del supermercado o la calle con tonos en cinta grabada como la señal de teléfono, música típica de los call center o de las salas de espera generan cierta empatía con el público y a partir de esas situaciones compartidas y utilizando el humor se trabajan cuestiones más profundas como la cosificación, alienación, la pérdida de lazos sociales (Horheimer y Adorno, 1971; Marcuse, 1993; Sennett, 1997).

La obra carece de banda de música en vivo como otros colectivos de Teatro Comunitario y posee una pantalla al fondo que no proporciona información como en el caso de *Grafa* de Villurqueros, sino que simplemente contribuye a ambientar cada uno de los escenarios (el campo, la ciudad, el supermercado...).

En el grupo la figura de la directora es central comenta uno de sus integrantes¹⁴⁸: “María Emilia tiene el mérito de ser alguien que se fue del pueblo y volvió y eso en estos pueblos donde la tendencia es a abandonarlos es un hecho muy valorado por sus habitantes”. Es muy respetada y aunque los actores más comprometidos con las gestiones que van más allá de lo teatral son pocos, los demás se dejan llevar por las propuestas del equipo de dirección y a pesar del gran número de participantes tienen una meticulosa organización¹⁴⁹.

El grupo tuvo una relación ambivalente con la intendencia del partido de Rivadavia, primero tuvieron apoyo, incluso María Emilia de la Iglesia integró la Secretaría de Cultura, pero luego se evidenciaron diferencias ya que el municipio quería conservar la estructura tradicional y no admitía las propuestas de María Emilia. Finalmente la desplazaron del cargo y el grupo se distanció de la gobernación: “Con el Estado estuvimos de novios, pero no nos casamos. El Estado es físico culturista, pero no se

¹⁴⁸ Testimonio en entrevista realizada.

¹⁴⁹ Tanto la organización del IX Encuentro Nacional de Teatro Comunitario, como el Encuentro de Red de Cultura Viva Comunitaria da cuenta del grado de compromiso de los participantes en cada actividad asignada y el modo en el que se han brindado hacia los grupos artísticos invitados que se advirtió en la tarea de limpieza de los ámbitos donde se alojaban los grupos, la preparación de las comidas, el acompañamiento a las distintas sedes, entre otras cuestiones...

puede rascar la espalda”, comenta uno de los participantes aludiendo al grado de burocratización y rigidez que caracteriza a muchas de las gobernaciones¹⁵⁰.

Con la obra se fueron de caravana hasta Bolivia, para lo cual pasaron por Catamarca donde la presentaron ante el grupo de Teatro Comunitario Guardapalabras de la Estación (grupo que recientemente se ha desarmado). En 2016 hicieron la inversión de arreglar el techo y acondicionar su sede en América como sala teatral, aunque la titularidad del espacio es de la Municipalidad y ello les genera cierta incertidumbre. El grupo es un activo impulsor de las ideas del colectivo Cultura Viva y por tal motivo su directora representó a Argentina en el Encuentro Latinoamericano de Cultura Viva que se realizó en El Salvador en octubre de 2015 y en 2017 fue sede del Encuentro de Redes de Cultura Viva Comunitaria.

Además del gran colectivo teatral cada localidad conserva los grupos originales. Todos admiten sentir gran emoción cuando actúan en los espacios abiertos y mencionan una función dada en La Paz (Bolivia) y la realizada en Salta en el X Encuentro Nacional de Teatro Comunitario como sus espectáculos más emotivos.

Patricios Unido de Pie

Obra Nuestros recuerdos

Se trata de un grupo de Teatro Comunitario en Patricios, un pueblo de la provincia de Buenos Aires que tenía 7.000 habitantes y con el cierre del ferrocarril (Línea Gral. Belgrano), en la última dictadura cívico-militar quedó casi abandonado. El pueblo se encuentra a 240 km de la Capital en el partido de 9 de Julio, cuyo acceso está dado en los últimos 6 km por un camino de tierra que suele dificultar su paso en épocas de lluvia. Sumado a esto la falta de gas natural y el cierre del ferrocarril en una localidad dedicada a la reparación de máquinas ferroviarias, han hecho del lugar, un pueblo de unos 600 habitantes en su mayoría gente de edad avanzada.



¹⁵⁰ Testimonio en presentación del libro Sánchez Salinas R. (comp.) *Movimiento teatral comunitario* en el Encuentro de Cultura Viva en Unquillo en 2014.

En un seminario sobre teatro, comunidad y memoria dado en La Plata por Adhemar Bianchi y Ricardo Talento, dos asistentes Mabel Haynes y Alejandra Arosteguy, al conocer los modos de hacer del Teatro Comunitario sintieron que era esto lo que el pueblo necesitaba para salir de la amargura en la que estaba hundido.

En 2003 Alejandra Arosteguy junto a la “Bicho” Haynes, la pediatra de la vecina localidad de 9 de Julio, armaron un proyecto y Adhemar Bianchi y Ricardo Talento viajaron hacia el pueblo para retransmitir la experiencia a los vecinos. Señala Arosteguy que se lanzó al proyecto sin tener experiencia en dirección porque creyó que eso era lo que necesitaba la comunidad para contar su historia y hacerlo a través del arte:

Patricios es (tiene razones de sobra para ello) una comunidad atravesada por la bronca, con 30 años de amargura y de dolor. No hay que olvidarse que durante muchísimo tiempo fue un pueblo ferroviario, con todo lo que eso significa. Ser ferroviario no es cualquier cosa, sino que implica una pertenencia que incluye la seguridad que los hijos de uno van a ser ferroviarios, que hay una determinada proyección de vida.... Patricios quedó en la nada, con una población reducida, aislada y olvidada. (en Scher, 2010:233)

En principio los coordinadores más antiguos les sugirieron que armaran una historia sobre aquello que querían contar, que deseaban expresar. De esta manera, se fueron juntando vecinos que dieron nacimiento al grupo Patricios Unido de Pie y crearon el primer espectáculo: *Nuestros Recuerdos*. En la obra, aquella construcción identitaria propia del ser ferroviario que fue despojada con el cierre de la actividad principal del pueblo, aparece de manera protagónica. Primero escribieron las canciones y luego pusieron el cuerpo en acción. Así lo cuenta Alejandra Arosteguy:

A partir de las canciones pudimos empezar a jugar con el cuerpo. Nos ayudó mucho el tema del vestuario, empezar a probarnos la ropa. Yo, en realidad, potencié lo que ellos proponían. Creo que lo que, en realidad, generé fue un espacio en el que estuvieran cómodos y pudieran animarse. (en Scher, 2010:234)

Señala Arosteguy que en las primeras propuestas de movimientos corporales con el grupo, aparecían los ejercicios de educación física de la escuela. Y propio de los dispositivos disciplinarios en las distintas instituciones (Foucault, 2007) realizaban movimientos controlados, ligados a lo militar. “Así que al comienzo trabajé mucho con música, para que bailarían y dijeran textos con la música.” (Scher, 2010:234), señala la directora.

En la obra *Nuestros Recuerdos* hacen del doloroso pasado un lugar desde donde revisar la memoria social. En este caso la memoria en tanto pasado activo (Jelin, 2017), implica no sólo una evocación para la construcción identitaria barrial como sucede con otras obras de Teatro Comunitario, sino una acción reparadora ligada transformar la angustia

en acción y hacer visible a través del teatro su dramática experiencia. La obra se presenta de manera conmovedora en las mismas vías y la estación de tren de antaño, transformando un lugar abandonado en un escenario para el despliegue de la creatividad: “Con Patricios resistiendo/siempre unidos y de pie/si luchamos todos juntos/nada nos podrá vencer” sostiene la canción final.

Después de este espectáculo realizaron una segunda obra, *Luchas* que trata sobre la resistencia popular a partir de distintos momentos de crisis en el pueblo y la organización colectiva de los vecinos para poder afrontarlos. Uno de ellos fue el reclamo por la pavimentación del acceso a la ruta que llevan a cabo desde hace décadas sin resultados: “Ha nacido un expediente/este pueblo lo gestó/y decimos que es urgente/les pedimos por favor/Ha nacido un expediente/llévenlo al superior/juntamos nuestras fuerzas/por la pavimentación”.

Por último estrenaron *Patricios y sus clubes* que cuenta la pelea entre dos clubes de fútbol del pueblo atravesados por problemáticas comunes a todos como las inundaciones y la lucha por lograr la pavimentación el acceso a la ruta nacional N°5.

Patricios fue sede de los Encuentros de Teatro Comunitario en 2003, 2004 y 2006. Una gran cantidad de personas fueron habitando el desolado pueblo, le devolvieron la vida, el movimiento y lo más importante pudieron dar a conocer su problemática. Esta visibilización hizo que se escribieran artículos y documentales sobre la problemática del pueblo. En 2005 y 2007, Patricios fue sede de *AvecinArte*, encuentros donde convocan a cineastas, grupos de teatro y de circo que trabajan con vecinos. Además para cada evento se realizaron artesanías, se improvisaban quioscos y visitas turísticas por el lugar como paseos a caballo, en tractores o carros. Los habitantes abrieron sus casas para hospedar a los visitantes.

De estas experiencias surgió el “Programa Pueblos” para sacar del olvido a muchos pueblos rurales a partir de propuestas de desarrollo local tales como el desarrollo de fiestas populares, turismo, festivales musicales, la recuperación de clubes y hoteles como un modo de revitalizar la cultura local y evitar el éxodo que sufren estas poblaciones.

Esta gran movida teatral también estimuló la formación en 2005 de la “Asociación de Amigos del Ferrocarril General Belgrano” una asociación civil de trabajo voluntario que cuida las vías de la línea G del Ferrocarril Belgrano y la despejan las malezas, un trabajo sumamente arduo que como señalan desde la asociación “todo es realizado con una sola explicación: la pasión por el ferrocarril y la convicción de preservar una

infraestructura con un importantísimo significado socio-cultural, y potencialmente estratégica”¹⁵¹.

En 2009 Alejandra Arosteguy se apartó de la dirección para abocarse al proyecto de Cruzavías (grupo que se describirá luego), sin embargo la relación con el grupo de Patricios sigue siendo muy estrecha. Debido al gran éxodo que sufrió el pueblo sobre todo de gente joven en los últimos años, muchos de los integrantes son personas mayores por lo que dentro del ambiente de Teatro Comunitario se refieren al grupo cariñosamente como “el de las viejitas”.

Cruzavías (9 de julio)

Ensayo del grupo

De la experiencia de Patricios se formó otro grupo, Los Cruzavías, en la localidad de 9 de Julio cabecera del partido de 9 de julio dirigido por Alejandra Arosteguy. Un pueblo vecino con más habitantes y gran desigualdad social donde los que viven en el barrio Ciudad Nueva, “al otro



lado de las vías” han triplicado la población con menos recursos en los últimos años (Bidegain, 2007: 182). En 2004 se realizó un plan de saneamiento ambiental impulsado por el Gobierno de la Nación que requería de la participación de los vecinos que debían detectar situaciones que generaran perjuicio ambiental y en ese marco Alejandra propuso sumar al proyecto, la creación de un grupo de Teatro Comunitario. El grupo se fue conformando en la salita del barrio cuya enfermera oficiaba de promotora. Luego abandonaron el espacio porque ya les quedaba chico y comenzaron a trabajar en el Centro Integrador Comunitario del barrio. El grupo en su mayoría conformado por trabajadores de bajos recursos y sobre todo muchos jóvenes, estrenaron en 2005 su espectáculo *Romero y Juliera* una versión particular de Romeo y Julieta donde una chica del barrio se enamora de un muchacho del centro. Como en los espectáculos callejeros *Los chicos del cordel* y *Barracas al fondo* del Circuito Cultural Barracas, en la obra plantean lo que constituye la identidad del grupo, la necesidad de “cruzar las vías”, barrer prejuicios, estigmatizaciones para promover una mayor inclusión social.

¹⁵¹ www.amigosdelbelgrano.com.ar

Desde la configuración de ciudades fragmentadas que proponen barrios socialmente diferenciados a partir del establecimiento de delimitaciones precisas (la autopista, una avenida y en este caso las vías del tren) que funcionan como frontera entre zonas más ricas y zonas más pobres (Daroqui, 2003; Entel, 1996; Schmucler y Terrero, 1993; Sennett, 1997), “Romero y Juliera quiere ser un reclamo a la sordera del mundo adulto, a la sordera del mundo en general”, sostiene Alejandra Arosteguy. “¿Qué pasa en la ciudad?/ ¿La gente dónde está?/Inventan diferencias/Que nos hacen separar/Nosotros pensamos/que somos iguales” rapean los chicos en este espectáculo.

Años más tarde estrenaron *Descolgados* que aborda problemáticas sociales que padecen los habitantes del barrio: la desigualdad, la desocupación, la deserción escolar, la violencia de género. Y en el marco de mayor atención por parte de las instituciones políticas, expresa una de las canciones: “¡Justicia!/ Te busqué en el barrio/te busqué en la cárcel/te busqué en los diarios/te busqué en los pibes/cuando pasan hambre”.

Declara su directora en relación al grupo: “Los Cruzavías son muy dinámicos, y desarrollaron una gran capacidad de gestión. Son demandantes y si yo no estoy, uno agarra la batuta y empieza el calentamiento. Su ritmo es veloz. Todo lo quieren ya” (en Scher, 2010:257)¹⁵². Esa gran energía se canalizó también en la creación de un periódico *Cruzate con los cruza* y participaron de los talleres de comunicación que organiza el colectivo cultural Culebrón Timbal. El Centro Comunitario funciona a diario ya que además del teatro y el periódico, se dictan talleres y apoyo escolar con el fin de que muchos de estos jóvenes, gran parte de los cuales dejaron el secundario, puedan culminar sus estudios. Luego advirtieron que muchos chicos más pequeños se paraban a mirar por la ventana las actividades que hacían y con el fin de incluirlos crearon dos proyectos: “Los pibes de la ventana” con juegos y actividades para niños de 7 a 12 años y “Los pibitos de la ventana” para los más pequeños. Además desarrollaron el Banco Popular Cruzavías con un sistema de microcréditos para los vecinos del barrio. Alejandra Arosteguy también es una activa promotora del colectivo Cultura Viva y podríamos afirmar que junto a María Emilia de la Iglesia conforman un importante recambio generacional que le proporciona al Teatro Comunitario un lugar dentro de los debates entorno a las políticas culturales de las experiencias autogestivas.

¹⁵² Convivimos con el grupo en el Encuentro de Cultura Viva Comunitaria en Unquillo y hemos podido advertir la energía y la organización del grupo que se veía tanto en la preparación de las comidas para todo el colectivo, como en el armado para la presentación del espectáculo.

3.4.4-Teatro comunitario en otras provincias

El teatro comunitario fue expandiendo su experiencia por distintas provincias y se formaron grupos en Misiones, Santa Fe, Catamarca, Córdoba, Salta, Mendoza. En este apartado nos ocupamos de tres grupos: Orilleros de la cañada (Córdoba); Chacras para todos (Mendoza) y Alas (Salta). Tres grupos formados en ciudades medias con obras que muestran problemáticas compartidas por otros grupos y donde, sin embargo, la marca identitaria local está en todos presente.

Orilleros de la cañada (Córdoba)

Obra *De barrio somos*

El grupo está situado en Bella Vista, un barrio del sudoeste de la zona céntrica de la ciudad de Córdoba, en la barranca occidental del Arroyo La Cañada. Se trata de un lugar que comenzó a poblarse de a poco a fines del siglo XIX y, junto a los procesos de industrialización del país, se consolidó como un tradicional barrio obrero, para luego sufrir la debacle de este modelo con las políticas neoliberales. Desde las zonas más altas se ven buenas vistas de la ciudad, de ahí el nombre del barrio.¹⁵³



El grupo de teatro surgió de unos talleres dados en la Biblioteca Popular Pedro Milesi en el año 2008, y en el 2011 colectivo teatral se independizó de la Biblioteca y comenzó a desarrollarse de modo autogestionado utilizando el espacio de la Cocina de Culturas, un centro cultural gestionado por la Fundación Electroingeniería, donde ensayan los miércoles por la noche. Coordinados por María José Castro Schüle realizaron *Bella Vista tiene Historia*. En la obra, cuentan como es habitual en el Teatro Comunitario la historia del barrio de Bella Vista desde las memorias de sus habitantes. Empieza con la presentación del lugar y los temas que abordarán a partir de la siguiente canción: “El comienzo de este barrio/lo vamos a recordar, /entre gringos e inmigrantes/la bella comenzó a andar”.

¹⁵³ http://nuestraciudad.info/portal/Barrio_Bella_Vista

Luego aparecen las huelgas obreras, el baile en el club en los años 50, un casamiento, la movida hippie. Se recrea el Cordobazo, además de la alusión a los desaparecidos y la vuelta a la democracia. Se construyen personajes individuales muy bien logrados y gran manejo de la comicidad. Una anciana que se queja todo el tiempo y el marido que aprovecha la ocasión para tomar o bailar con otra son el hilo conductor de la obra que enlaza los distintos momentos históricos evocados. Además del presentador del club, interpretado excelentemente por la directora del grupo que resulta sùmamente cómico, interactúa con el público, canta y se destaca notablemente en la obra. Nuevamente en este caso como en otras obras de Teatro Comunitario, se presentan las memorias desde el punto de vista de lo popular, además de las huelgas y luchas obreras como la alusión a la última dictadura militar y los desaparecidos, temas que como hemos visto forman parte del repertorio típico de las expresiones teatrales comunitarias. Lo que incorpora el grupo que otros no evocan son los años 60 y el Cordobazo por ser un acontecimiento ocurrido en esta localidad.

También realizaron la obra *Historias de Carnaval* sobre los carnavales del barrio y su tercer espectáculo *De barrio somos*. Éste último presenta las problemáticas del barrio desde un humor desopilante. A partir de la construcción de personajes individuales caracterizados de manera caricaturesca y sin figuras colectivas, la obra toma la situación presente y trata el tema de la especulación inmobiliaria, padecida por habitantes extravagantes de un conventillo en el barrio de Bella Vista. Una historia de gran sencillez donde los personajes se enteran de la posible demolición de su vivienda y reaccionan frente a tal suceso. Entre cada escena va pasando un vendedor ambulante que vende todo lo que se va mencionando en la obra, de modo tal de realizar con mucho humor una síntesis de lo ocurrido en cada escena y a la vez poner en juego el carácter instrumental de la vida cotidiana (Horkheimer y Adorno, 1971).

También se hacen presentes las cámaras de televisión y un sensacionalismo mediático que contribuye a la construcción social del miedo (Entel, 2007; Kessler, 2010; Reguillo, 2009). Se alude a la inseguridad y la crítica a los discursos de “mano dura”, así como la denuncia por la represión policial y los desaparecidos y asesinados en democracia como Julio López o Carlos Fuentealba: “Que no nos gane la locura/que no nos vendan mano dura/que la violencia nada cura/ya ves, sabés” entona el grupo. También está presente la crítica al clientelismo y el oportunismo político por parte de candidatos a las elecciones que ofrecen resolver el problema a cambio de votos.

La memoria del barrio aparece, pero esta vez no a partir de acontecimientos pasados, sino de la figura de personajes que ya se han muerto, se muestran como fantasmas y colaboran para ayudar a los vecinos. Ante un posible desalojo del conventillo le solicitan los papeles del establecimiento, sólo el mayor de los habitantes, Dídimo, tiene guardada la “libreta roja” con el registro de los pagos por el inmueble, pero muere y pasa a estar con los fantasmas. El vendedor ambulante se dirige al público vendiendo papeles truchos, sellos y firmas...Los fantasmas ven la necesidad de alertar a los vecinos dónde está “la vieja libreta donde se anotaban los pagos a cuenta de todos los terrenos del barrio” y entonan “aquí venimos cantando/los seres de la memoria/recuperando el barrio/donde empezó nuestra historia/habitamos esta casa/compartiendo las memorias”. Tratan de dar pistas y se comunican a través de uno de los personajes que adivina el futuro y recibe ciertas señales.

Mientras tanto los vecinos deciden resistir el desalojo “¡Qué salgan las murgas a la calle!” proclaman y cantan todos al ritmo murguero: “Aquí en este conventillo/hacemos la resistencia/unidos todos luchamos/contra una ciudad violenta...”. Los habitantes del conventillo encuentran la libreta roja, pero de nada sirve, porque piden “papeles de verdad”, entonces el vendedor esta vez pasa ofreciendo: “a la esperanza, a la lucha, a la resistencia...”. Y al ritmo de cuarteto cordobés terminan proclamando: “¡Defendamos nuestro barrio!”.

La obra aprovecha la historia central, el desalojo, para tomar distintos temas como la memoria, la represión, la estigmatización social, el sensacionalismo mediático, las elecciones y el clientelismo político. Temas que aparecen en un momento particular y son reforzados por la figura del vendedor ambulante, pero se ven en forma acotada como para no distraer la atención de la historia central. La obra no tiene figuras colectivas, sino personajes individuales cada uno con un gran trabajo de caracterización a través de la voz, el vestuario, el movimiento corporal. Mantiene un tono de gran comicidad que se corta en algunos momentos con la lectura de datos y noticias periodísticas con temas tales como los desaparecidos en democracia, las viviendas nuevas construidas o los reclamos por la demoliciones, un poco siguiendo el estilo del Teatro Periodístico que veremos en el capítulo siguiente con el Teatro del Oprimido.

Chacras para todos (Mendoza)

Obra *De muros y puentes*

El grupo de Teatro Comunitario está situado en Chacras de Coria, un pequeño poblado perteneciente al departamento de Luján de Cuyo, enclavado en el norte de la provincia de Mendoza, a unos pocos kilómetros de la ciudad capital. En este lugar que los indígenas conocían con el nombre de



Lanyení, el capitán Don Juan Hilario de Coria y Bohórquez fundó una de sus chacras, que fue llamada Chacras de Coria, y dio nombre a la localidad. En la actualidad, Chacras de Coria es un distrito de alto poder económico, en ella se encuentran numerosos barrios privados, grandes jardines, calles pintorescas, mansiones, casonas antiguas y centros comerciales. Además se destacan la capilla de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro y la plaza Gerónimo Espejo más conocida como la plaza de Chacras. La zona concentra un importante número de bodegas abiertas al turismo y en los últimos años se ha desarrollado un polo gastronómico.¹⁵⁴

El grupo está coordinado por un equipo formado por María Lacau, Silvia Bove y María José Gadea. Realizaron una primera convocatoria en la plaza de Chacras de Coria (Luján de Cuyo) en 2008 y luego pasaron a ensayar en el ex cine Splendid recuperado por los propios integrantes del grupo en 2009. Con el cierre del cine, este espacio fue usado como supermercado y luego quedó abandonado. Como otros grupos de Teatro Comunitario los vecinos habitaron un lugar abandonado, realizaron el escenario, lo pintaron y lo hicieron propio lo que contribuyó a fortalecer la identidad del grupo. El lugar es propiedad del Municipio pero “como la Municipalidad no le daba entidad, pudimos hacer uso del espacio” comenta uno de los integrantes y continúa:

Es una zona vitivinícola donde convive la gente más pudiente con los peones. En los últimos años la zona se ha transformado porque se desarrollaron muchos barrios privados, entonces está por un lado la gente con un alto poder adquisitivo que vive en esos espacios y la gente que trabaja en el servicio doméstico, jardineros, albañiles¹⁵⁵.

¹⁵⁴ En <http://lujandecuyo.gov.ar> y <http://elportaldemendoza.com/blog/chacras-de-coria/>

¹⁵⁵ Testimonio en charla “Actualidad en el Teatro Comunitario” organizada por la Red de Investigadores de Teatro Comunitario en el X Encuentro Nacional de Teatro Comunitario en 2016.

Y agrega Silvia Bove: “Todos estos vecinos integran el teatro y aquí todos somos iguales, eso ha nutrido mucho a la comunidad para integrar y construir un pueblo más justo y solidario”¹⁵⁶

En el espacio se brindan talleres de teatro para niños, para jóvenes y para adultos, títeres, plástica escenográfica, ensamble musical, máscaras y circo, entre otros...El grupo se unió al Programa Provincial de Teatro Comunitario, recibió subsidios del Instituto Nacional de Teatro y un premio por su primera obra en 2009. Desde 2012 fueron declarados Círculo de Cultura un programa coordinado por Ministerio de Cultura de la Nación y a través de ello obtuvieron financiamiento para brindar una gran cantidad de talleres y varias cooperativas de trabajo artístico como una murga de estilo uruguayo, un centro cultural, una banda de música flamenca y un centro de cultura africana.

Silvia Bove ganó un subsidio para participar del II Congreso Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria que se llevó a cabo en octubre de 2015 en El Salvador, en relación a esta experiencia relata:

Yo pude participar del I Congreso de Cultura Viva Comunitaria en 2013 en Bolivia y fue algo que no se puede describir en pocas palabras, nos llenó el alma de nuevas miradas, rompió muros y fronteras, nos llevó al ritual, a lo ancestral, y en El Salvador vimos la mirada colectiva y solidaria de su pueblo, el dolor transformado en arte.¹⁵⁷

Tal como María Emilia de la Iglesia, Alejandra Arostegy, el equipo de Chacras para todos está muy involucrado en el movimiento de Cultura Viva y ello da cuenta de una inquietud por establecer intercambios, alianzas a nivel latinoamericano con otras expresiones artísticas más allá del Teatro Comunitario que tienen por objetivo la transformación social a través del arte.

Pese a su corta, pero intensa vida en relación a los otros colectivos, estrenaron varias obras: *Corazón en la botella* en 2009 que trata sobre la identidad del pueblo y las disputas de sentido entre viejos y nuevos pobladores; *Aromas de mil colores* en 2010 que toma al pueblo y el cine como ámbitos desde donde se entreteje una historia que conjuga pasado y presente; *¿Chacras sobre ruedas?* en 2011 que focaliza en los cambios producidos en la zona a partir de la construcción de barrios privados y el aislamiento de unos y otros. Luego presentaron *Tu cuna es un conventillo* basado en la obra de Alberto Vacarezza *El conventillo de la paloma* que muestra la diversidad cultural en un conventillo, *El misterio de Doña Rita* y *De esto no se habla* dos obras

¹⁵⁶ En Ibercultura Viva, Ministerio de Cultura de la Nación, en <http://iberculturaviva.org/>

¹⁵⁷ En <http://iberculturaviva.org/>

interpretadas por adolescentes, la última una pieza de fuerte contenido que trabaja sobre la trata y la violencia de género.

Su última obra *De muros y puentes* trata sobre los distintos muros que rodean nuestra actual sociedad. Trabaja particularmente sobre la pérdida de lazos sociales (Sennett, 1997) desde la construcción de muros físicos como el de los barrios cerrados a muros simbólicos que se producen a partir del consumo en solitario de medios y el uso dado a las nuevas tecnologías. Una familia está aislada a un costado del escenario mirando la televisión dentro de una cápsula. En el otro costado del espacio escénico lucen despampanantes los artistas del programa de televisión a los que la familia mira con atención mientras cena. El programa imita algunos de los de más rating de la televisión, incluye un presentador narcisista y dos modelos que se pelean por congraciarse y robar unos segundos más de cámara. El despliegue escénico del programa de televisión contrasta con el encierro de la familia atomizada en su hogar. Mientras tanto se van levantando poco a poco ladrillos que forman un muro que como vimos en las obras del Circuito Cultural Barracas y de Cruzavías excluye y estigmatiza a los que menos tienen. Ante el “muro que te protege/que te contiene/que te cobija” que se publicita a la hora de hacer de la “seguridad” un negocio, los vecinos anuncian “Vecino acérquese/que vamos a cocinar/los sueños que una vez/dijeron libertad/Vecino acérquese/que vamos a derribar/los muros que una vez/dejamos levantar” Y una chacarera final que corean todos clama por la necesidad de construir puentes que nos acerquen porque “el pueblo es el puente/el arte es el puente/el otro es el puente”. Y la canción final con ritmo murguero invita a sumarse al grupo: “Apagá la tele/ y venite para acá/ contanos tu historia, / mostrá tu realidad.../Teatro Comunitario/la vida es carnaval”.

La obra cuenta con personajes individuales que se intercalan con el canto colectivo propio del Teatro Comunitario. La metáfora de las barreras resulta sumamente clara, entre escena y escena se van poniendo cada vez más ladrillos, pero el exceso de escenas similares produce cierta redundancia. Lo que se ve a través de la obra es que al grupo le falta mayor potencia, esa energía que se logra no sólo por la cantidad de participantes, tampoco por los recursos o la posibilidad de tener un espacio con los que grupo a diferencia de otros cuenta, sino por la realización de un proceso de creación del espectáculo que como vimos en otros grupos de Teatro Comunitario sea más profundo y dedique más tiempo tanto a la realización de la dramaturgia, como a la caracterización de los personajes. Cuestión que tal vez el grupo no se ha tomado.

El grupo se creó en 2006, a partir de los talleres de teatro que Cristian Villarreal realizaba con chicos en su casa situada en un barrio humilde de la ciudad de Salta, Villa Juanita. La zona ubicada al este de la capital salteña, tiene serios déficit de obras públicas: calles rotas, desbordes en el



canal Tinkunaku que inunda las casas aledañas cuando llueve, acumulación de basura, la falta de cloacas y una red de gas.¹⁵⁸ Por lo que el grupo de Teatro Comunitario expresa en sus obras la gran deuda pendiente que el Estado tiene con sus habitantes.

Cristian y su mujer Sonia Párraga abrieron generosamente las puertas de su casa, se fueron sumando más chicos y también se incorporaron jóvenes y adultos que cada sábado ensayaban en el living de Cristian y Sonia. Cuando ya el espacio les quedó chico empezaron a buscar otros lugares donde funcionar. Y a partir de 2017 realizan los ensayos en el Centro Cultural Dino Saluzzi de la Municipalidad de Salta que intercalaron con la presencia en el barrio. Cristian Villarreal señala la importancia del trabajo a través del Teatro Comunitario para la inclusión social donde el proceso de trabajo resulta más importante que el propio espectáculo:

Lo más importante del Teatro Comunitario es la relación con el otro y el sentirse parte de una familia...El chico que vive en una villa o asentamiento necesita mucho de eso, para tener la posibilidad de conocer otras realidades. Los chicos que integran Alas crecieron contenidos, pensando, creando y viendo la importancia de lo comunitario.¹⁵⁹

El grupo creó su primera obra *Asentamiento* estrenada en 2012 y repuesta en 2017 que muestra la difícil realidad del barrio. Luego estrenaron *Salamanca tours* donde la cultura andina y los saberes y creencias ancestrales se conjugan con la mercantilización de la tierra y la ambición de poder del gobernador. La obra empieza con una copla salteña: “Desde medio de los cerros/llega el teatro popular/traigo historia de zamba, copla y carnaval”. Entra una anciana que vive en el cerro con su difunto marido a quien habla, y lo hace durante toda la obra, como si éste estuviera presente, incluso le deja su

¹⁵⁸ En *El Tribuno de Salta*. (29 de junio de 2015). “Ampliación de Villa Juanita un mundo aparte y olvidado”.

¹⁵⁹ En Gomes Diez, Candela. (12 de octubre de 2016). “Para ver el arte como un derecho”. *Página/12*.

lugar en la silla y le sirve comida. Su casa está situada en un lugar donde se escucha la Salamanca (lugar secreto donde se reúnen brujos y hechiceros según los mitos y leyendas norteños) y el intendente planea desarrollar allí un emprendimiento inmobiliario: Salamanca Tour que comprendería hoteles con piletas, casino, centro de compras. Para ello debe sacar a la abuela de ese sitio y le pide ayuda al oficial del pueblo.

La obra se desarrolla entre mito y realidad, donde para exorcizar los males que los aquejan realizan una peregrinación hasta la capital. Llega el intendente con su secretaria a la casa de la anciana, ésta al principio no lo reconoce, pero luego lo recuerda y aludiendo al clientelismo político dice:

Ah! usted es el del papelito de los votos, la otra vez que fueron las elecciones nos han traído a nosotros un sobrecito que decía usted tiene que votar por este...Nosotros estábamos contentos porque la salita estaba llena de remedios y en la escuelita nos han dado cuadernitos. Ahora que usted ganó no hay nada y... ¿qué ha pasado? digo yo.

Bajo distintas artimañas el intendente procura hacerle firmar un contrato de sesión de la tierra a la abuela y luego a su peón cuando ve frustrada la empresa, pero no lo logran. Lo que no hicieron a través del engaño, intentan hacerlo por la fuerza y sacar a la abuela con la policía. Pero el pueblo se moviliza para impedirlo, se enfrentan al intendente y al comisario que están a punto de desalojar a la señora y cantan: “Aquí en la casa de mis abuelos, voy recordando, voy levantando, voy defendiendo”. Y hasta la mujer del comisario que forma parte del grupo lo insta a sumarse: “¡Vení acá con nosotros, me hacés pasar vergüenza!” y el comisario se une al pueblo. Finalmente el diablo se lleva al intendente y le devuelve a Jacinto, el difunto marido de la señora. Con una chacarera final los actores invitan al público a bailar y luego cantan: “Ya vamos a terminar esta historia hecha con amor...el arte, el teatro y el juego nos llevan al cielo y más alto a volar... la unión, el trabajo y la risa nos muestran valores de comunidad”.

La obra resulta muy emotiva y con un gran manejo del humor, que matizan el dramatismo de la temática abordada. Sobresalen los personajes individuales muy trabajados donde actúan las distintas generaciones desde niños hasta ancianos. No tiene banda de música, ni demasiada producción de escenografía sino más bien se destacan los actores-vecinos bien caracterizados a través del vestuario y algunos elementos que configuran las escenas (mesa, sillas). Sobresalen las características locales no sólo en los escenarios que se proponen (los cerros, la posada, la peregrinación), sino en la expresión de las tradiciones del norte de nuestro país, la presencia de mitos, los bailes y cantos. Además del manejo de los tiempos, los silencios, los susurros encarnados sobre

todo en la figura de la anciana que crea cierto clima místico que recrea a la Salamanca, el lugar donde habita. A este clima se suma la alegría, el clamor y la energía de los otros personajes que se relacionan con la algarabía propia de los carnavales y las fiestas populares. El grupo expresa el estilo teatral comunitario a partir de la tematización del lugar, el canto colectivo (aunque presente en algunos momentos puntuales) y a la vez presenta ciertas características diferenciales ligadas más a la construcción de una identidad andina que se diferencia enormemente de las poéticas propias de grupos de otras ciudades (CABA, La Plata, Berisso, Córdoba, Mendoza).

El grupo Alas fue ganador en la Fiesta Provincial del Teatro, celebrada en 2015. Y ese año desarrolló el proyecto La Trama Comunitaria donde brindaron con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro, sede Salta, talleres de Teatro Comunitario en distintas localidades de la provincia con el objeto de multiplicar esta experiencia en la provincia. En 2016 coincidiendo con su décimo cumpleaños, fue sede del X Encuentro Nacional de Teatro Comunitario.

Al grupo se lo ve muy cohesionado, con seguridad, tranquilidad y respeto entre ellos. Tienen una idea muy fuerte de horizontalidad que se ve en la organización y también en el plano afectivo bajo la idea de constituirse como una “gran familia”. Ello lo proporciona su director que abrió las puertas de su casa (su intimidad) para ensayar con un grupo del que participa toda su familia (su mujer y sus dos hijas) y que tiene una idea comunitaria más profunda que otros colectivos teatrales en los que si bien hay responsabilidades compartidas, el peso de las decisiones suele recaer en el equipo de dirección. Señala Villarreal¹⁶⁰: “Para mí tiene la misma importancia lo que dice un niño de 5 años, que un joven o una abuela aquí no hay jerarquías ni opiniones más válidas que otras, todos nos escuchamos, nos respetamos y nos tomamos en cuenta.” Esta idea de comunidad en términos de accionar conjunto desde la alteridad (Nancy, 2000), respetuosa de las diferencias se pudo visibilizar, como veremos luego, en el X Encuentro Nacional de Teatro Comunitario¹⁶¹.

¹⁶⁰ Testimonio en entrevista realizada.

¹⁶¹ El director es de bajo perfil, con un estilo muy tranquilo y afectuoso, antes de comenzar la función de *Salamanca Tours* y como grupo anfitrión en el X Encuentro Nacional de Teatro Comunitario en Salta le decía a los presentes “Espero que lo disfruten, lo hacemos con el alma, lo hacemos con todo el corazón” y al finalizar abrazó fuertemente a los integrantes del grupo y de otros grupos que habían asistido a ver la función, mientras lloraba de emoción.

3.5- Los Encuentros de Teatro Comunitario

En este apartado nos interesa hacer hincapié en la experiencia de los Encuentros de Teatro Comunitario y cómo estas instancias fortalecen la Red Nacional de Teatro Comunitario. En estos eventos, grupos de distintas partes del país se conocen e intercambian experiencias. Los dos primeros encuentros se realizaron en Patricios (en 2003 y 2004). El III Encuentro se hizo en Oberá, Misiones; el IV Encuentro en La Plata en el barrio de Meridiano V; el V Encuentro en el barrio de Parque Patricios en la ciudad de Buenos Aires; el VI Encuentro en Oberá nuevamente. Para el VII Encuentro en 2008, se cumplían 25 años del grupo fundador, Catalinas Sur y realizaron un gran evento en Buenos Aires. Luego se repitió en Oberá en 2010, después del intento frustrado de hacerlo en Buenos Aires con motivo del Bicentenario sin éxito debido a la negativa del gobierno de la ciudad, en 2011 se realizó el IX Encuentro de Teatro Comunitario en el partido de Rivadavia y en 2016 se realizó el X Encuentro Nacional en Salta. Entre el IX y el X se realizó el Encuentro de Teatro Comunitario del Mercosur en Montevideo (Uruguay) en 2013. Los grupos de Teatro Comunitario participaron de los encuentros del colectivo Cultura Viva Comunitaria que se realizaron en nuestro país: el Primer Congreso de Cultura Viva Comunitaria en Unquillo (Córdoba) en 2014 que tuvo una presencia importante de los grupos de Teatro Comunitario y en 2017 el Encuentro de Redes de Cultura Viva Comunitaria en Rivadavia organizado por el grupo de Teatro Comunitario de esta localidad. Por lo tanto estos dos últimos eventos los mencionamos porque, si bien escaparon a la lógica tradicional de los Encuentros Nacionales, también produjeron intercambios entre los grupos.

A continuación detallaremos tres Encuentros: el VII Encuentro realizado en Buenos Aires, el IX en Rivadavia y el X en Salta. El primero por su importancia y visibilidad en una ciudad tan teatral como Buenos Aires, el segundo por la promoción de esta experiencia en un partido cuyos pueblos no tenían teatro y el tercero porque se realizó en una provincia alejada de Buenos Aires y ajena a las sedes habituales de los Encuentros de Teatro Comunitario (Buenos Aires, Patricios, Oberá). Entre estos dos últimos, describiremos el Congreso de Unquillo donde el compromiso con otros colectivos artísticos enmarcados en las propuestas de Cultura Viva se hace presente fuertemente en algunos de los grupos de Teatro Comunitario participantes y el Encuentro de Redes de Cultura Viva Comunitaria en Rivadavia donde la participación de los grupos de Teatro Comunitario es importante. Además ambas instancias de

intercambio dan cuenta de un recambio generacional dentro del movimiento teatral comunitario.

En relación al VII Encuentro en Buenos Aires, la Red de Teatro Comunitario había experimentado un importante crecimiento, para 2008 ya contaban con 30 grupos en todo el país y querían lograr una mayor visibilidad en la sociedad y las instituciones, promover la reflexión sobre el carácter transformador del Teatro Comunitario y fortalecer la Red Nacional de Teatro Comunitario¹⁶². El Encuentro no estuvo centralizado, sino que se llevó a cabo en los distintos barrios porteños.

La apertura se realizó en la Plaza Malvinas con *Venimos de muy lejos*, homenajeando los comienzos del Teatro Comunitario. Allí 2500 vecinos-actores de todos los grupos de Teatro Comunitario junto a los vecinos del barrio pasaron el día, pintaron un mural coordinado por Omar Gasparini en el frente de El Galpón, la sala del Grupo Catalinas Sur, y cantaron todos juntos una canción ensamblando distintos instrumentos.

El Encuentro se llevó a cabo durante todo el mes de octubre de 2008 (en los otros la duración fue de dos o tres días) y se presentaron 29 espectáculos en distintos barrios de la ciudad: Abasto, Barracas, Boedo, Flores, Floresta, La Boca, Liniers, Mataderos, Parque Patricios, Pompeya, Villa Crespo y Villa Urquiza. En las salas teatrales del Circuito Cultural Barracas y Catalinas Sur, en sedes barriales y en espacios públicos como plazas y calles. Además realizaron un programa de actividades especiales donde se dictaron charlas sobre Teatro Comunitario que sirvieron para estimular la formación de otros grupos, desde este rol de “entusiasmadores” como señalaba Bianchi. Y para el cierre se realizó una gran fiesta en la calle en la puerta de la sala del Circuito Cultural Barracas. El Encuentro otorgó una gran visibilidad a esta expresión.

Entre el 8 y 10 de octubre del 2011 se realizó el IX Encuentro de Teatro Comunitario en el Partido de Rivadavia, Provincia de Buenos Aires. Este Encuentro tuvo la particularidad de tener varias sedes: la ciudad cabecera, América y otras poblaciones todas del Partido: González Moreno, Sansinena, Fortín Olavarría y Roosevelt, donde actuaron los más de 20 grupos que llegaron de todo el país. Y San Mauricio, la pequeña y casi deshabitada localidad constituyó el escenario del grupo local.

Fue todo un acontecimiento para estos pueblos tan pequeños, en cada lugar los grupos participantes fueron recibidos con gran hospitalidad. Tal como se narra desde la Red

¹⁶² www.teatrocomunitario.com.ar/

¹⁶³al llegar a Fortín de Olavarría los micros fueron interceptados por los vecinos vestidos como indios y militares de la época del fortín quienes condujeron a los visitantes. Luego, escoltados por jinetes montados se dirigieron hasta el lugar donde los grupos actuarían y ya estaban preparando en una paellera gigantesca un guiso para todos los participantes, a lo que se sumaron paseos y regalos de los artesanos durante la estadía. También en las localidades de Roosevelt y Sansinera fueron homenajeados y degustaron de la comida del lugar.

Estos pueblos pudieron tomar contacto con otra gente y vivenciaron la experiencia de la “movida teatral” que difícilmente se desplaza hacia allí. Para los grupos participantes constituyó una experiencia de viaje y convivencia durante días, además del contacto entre los distintos grupos, los intercambios.

El IX Encuentro en Rivadavia, realizado en octubre de 2011 congregó a 1200 vecinos actores de distintas ciudades y pueblos de nuestro país, Matemurga expresó sus vivencias a través de la revista *Matemurguerías*. Allí señalaban lo importante de interactuar durante tres días con grupos de Teatro Comunitario, actuar en lugares pequeños alejados de la ciudad y convivir con grupos provenientes de lugares diversos, transcribimos una parte del relato de uno de los integrantes de este grupo que resulta representativo:

Me parece que sin saberlo, me dirigí a un lugar en el que por un par de días encontraríamos un lenguaje muy especial con muchos compañeros. Es el de las emociones, el habla y la expresión del trabajo, de las pasiones, de lo más humano...un lenguaje exquisito en el que nos reconocemos todos como iguales, sin importar nuestro origen geográfico o cualquier tipo de origen.

A pesar de las incomodidades de una experiencia alejada del confort del hogar o de un hotel de un viaje de turismo, incluso agravada por una las jornadas en la que cayó una lluvia torrencial, señala otro integrante de Matemurga:

No interesó la lluvia, el barro, el piso duro de las escuelas sobre el cual descansaban nuestros cuerpos, el agua salada, el baño compartido, los guisos y choripanes. La comodidad urbana fue desplazada por el calor de la llama que se encendió en cada uno/a de nosotros/as y que hoy sigue ardiendo.

Según señalan los propios organizadores, para el Encuentro toda la comunidad se puso en marcha, había una idea de “familia ampliada” y desde ese lugar recibieron a todos los grupos con mucho afecto, “la organización parte de lo colectivo y siempre debe estar el cariño de unos hacia otros”, comenta uno de los miembros del grupo Rivadavia.

¹⁶³ www.teatrocomunitario.com.ar

El Encuentro de Rivadavia quedó como un hito importante dentro del imaginario de los teatristas comunitarios, “No hubo como Rivadavia”, “La hospitalidad y la organización fueron excelentes” han reiterado en varias oportunidades muchos de sus participantes, “Todo el pueblo se puso en pie para la organización del evento” señala María Emilia de la Iglesia, directora del grupo anfitrión.¹⁶⁴

Según señalan Clarisa Fernández, Marcela Bidegain, Gastón Falsari y Romina Sánchez en el artículo del “El caso del grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia” del libro *Modelos de Gestión Teatral* la clave para el éxito del encuentro fue la organización vecinal y para ello “se apeló a los valores que sostienen parte fundamental de la idiosincrasia pueblerina: la amabilidad de los residentes para con los visitantes, el sentido de pertenencia y la hospitalidad, el orgullo de mostrar 'el pueblo lindo’” (Fernández, Bidegain, Falsari y Sánchez, 2017:167). Se procuró que tuvieran comida gratis y un lugar confortable para descansar, para lo cual los grupos se alojaron en América y luego se desplazaron a las otras localidades para actuar, que al ser más pequeñas no contaban con infraestructura adecuada para albergar a tanta gente. Esta idea de mostrar “el pueblo lindo” implicó que, como cuando alguien acomoda su casa porque recibe visitas, los integrantes de los grupos anfitriones se apropiaran afectivamente del pueblo como su casa y lo acondicionaran para la ocasión: se arreglaron los parques, las casas, se pintaron las garitas de los colectivos, realizaron decoraciones y carteles de bienvenida:

Las voluntades se integraron y se depositó en los coordinadores de cada pueblo la responsabilidad de que el evento saliera bien en su localidad. Cada pueblo recurrió a los saberes previos, y recursos que disponía para lograr un buen recibimiento y la satisfacción de los visitantes. (Fernández, Bidegain, Falsari y Sánchez, 2017:167)

Según la opinión de muchos integrantes de los grupos, el Encuentro de Rivadavia marcó una bisagra en el Teatro Comunitario, una suerte de antes y después a partir de lo cual se comienzan a vislumbrar nuevas generaciones protagonistas de la gestión y nuevos modos de construcción: “Esto es una muestra de que cuando se unen las voluntades de una comunidad, se pueden organizar y transformar las cosas. Creo que ustedes acaban de dar un ejemplo muy importante”, decía Adhemar Bianchi en el Encuentro en relación al grupo anfitrión.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Testimonios en entrevistas realizadas a integrantes de los grupos de Teatro Comunitario que participaron en el Encuentro y a la directora María Emilia de la Iglesia.

¹⁶⁵ En Irigoyen, Andrés (Director), Cacopardo, Ana (Productora). (2013) *IX Encuentro de Teatro Comunitario en Rivadavia* - Mini Documental.

Podemos tomar como otro momento de encuentro al realizado en Unquillo (a 31 km de Córdoba capital) en 2014 con motivo del I Congreso de Cultura Viva Comunitaria donde si bien fue un encuentro de distintas organizaciones artísticas, los grupos de Teatro Comunitario tuvieron un protagonismo importante. Asistieron los grupos de Rivadavia, Cruzavías (9 de julio), Patricios Unido (Patricios), Chacras para Todos (Mendoza), Descoordinados de la Pachavarasca (Córdoba), Orilleros de la Cañada (Córdoba) y directores e integrantes de: El épico de Floresta, Grupo de Berisso, Guardapalabras de la estación (Catamarca), Los okupas del andén (La Plata), Elenco Abierto (Quilmes). Tal como señalamos el Congreso no fue específicamente de Teatro Comunitario, sino de organizaciones artísticas comunitarias con el fin de reflexionar acerca de las problemáticas que se vienen planteando en el colectivo Pueblo Hace Cultura que luego derivó en la formación del movimiento Cultura Viva y con motivo, en ese momento, de la presentación al Congreso de la Nación de un proyecto de Ley de Cultura Autogestiva e Independiente.

Se realizaron talleres por la mañana y por la tarde mesas de trabajo llamadas Círculos de Visión. En estos Círculos se trabajaban diversos temas relativos a las organizaciones autogestivas donde cada colectivo planteaba problemáticas que se sintetizaban en un afiche, luego se pensaban soluciones posibles que también eran escritas y por último se armaba una consigna colectiva que se mostraba en forma conjunta con cada Círculo la última noche. Por la tarde-noche se brindaron espectáculos en Unquillo y los distintos pueblos aledaños entre los que estaban las obras de Teatro Comunitario, además de conciertos de música en el camping municipal dispuesto para el evento.

En lo relativo al Teatro Comunitario se realizaron las funciones un sólo día en paralelo en distintos pueblos lo que impidió que unos puedan ver las obras de otros. También hay que tener en cuenta la escasa participación de los integrantes de los grupos de Teatro Comunitario en las jornadas de debate, sí lo hicieron los directores. Hecho que muestra que muchas veces el compromiso puesto en la defensa de políticas culturales no atraviesa a todo el grupo sino que es algo que compromete sobre todo a los equipos de coordinación y que sobre éstos (en muchos grupos, no en todos) recae no sólo el peso de la dirección artística, sino los modos de gestión, organización, financiación.

Es de destacar la ausencia de los dos grandes “facilitadores” del movimiento teatral comunitario Adhemar Bianchi y Ricardo Talento. Según señalaba Talento ello se debió a “un recambio generacional”, ya que “ahora hay directores jóvenes que se están

ocupando”¹⁶⁶ y por lo tanto dejaban deslizar que su ausencia en el evento tenía que ver con dejar el lugar para que otros referentes tomen el protagonismo. En concreto se refería a las figuras de Alejandra Arosteguy muy implicada en el movimiento de Cultura Viva y con gran participación en la Red Nacional de Teatro Comunitario, ya que había llevado a cabo los Encuentros en Patricios en 2003 y 2004 y sobre todo a María Emilia de la Iglesia que con el Encuentro Nacional de Teatro Comunitario en Rivadavia en 2011 había dado claras muestras de su capacidad de gestión y organización colectiva.

Por otra parte el Encuentro también estuvo teñido de ciertos desencuentros en relación a los posicionamientos relativos al tratamiento de la Ley y el lugar que ocuparon las distintas organizaciones en los ámbitos de decisión, ya que muchas veces lo personal se interpuso a la mirada colectiva. La Red Nacional de Teatro Comunitario se sintió un tanto desplazada de la organización y las declaraciones formuladas. Más allá de ello, las jornadas fueron sumamente intensas por la cantidad de grupos participantes, la profundidad de los debates y las problemáticas planteadas, la posibilidad entre las organizaciones artísticas de interactuar. Y en cuanto a los grupos de Teatro Comunitario, resultó importante para reforzar la organización y los vínculos al interior de los grupos y entre los distintos grupos de Teatro Comunitario (muchos de los cuales no se veían desde el Encuentro Nacional de Teatro Comunitario en Rivadavia en 2011). Pese a cierta improvisación que hubo en el Congreso sobre todo en la logística general (comidas, traslados, espacios de actuación, sonido), los grupos actuaron de manera organizada para poder cubrir estas falencias, aunque ello generó un malestar general en los grupos de teatro que convocaron a una reunión de la Red donde debatieron estas cuestiones.

Más allá de ello, para los grupos de Teatro Comunitario fue importante la posibilidad de conocer otros colectivos artísticos, reforzar el vínculo entre los directores y promover al grupo Rivadavia y la figura de María Emilia de la Iglesia como representante argentina del II Congreso Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria en El Salvador que se realizó en octubre de 2015.

El siguiente Encuentro analizado fue el X Encuentro Nacional de Teatro Comunitario llevado a cabo en Salta del 7 al 10 de octubre de 2016. La propuesta de organizarlo allí surgió en una reunión de la Red de Teatro Comunitario llevada a cabo en Patricios en 2014. Tímidamente Cristian Villarreal director del grupo Alas de esta ciudad, propuso

¹⁶⁶ Testimonio en entrevista realizada.

organizar el encuentro y según relataron algunos de los directores presentes los demás aceptaron por cortesía, pero no confiaban que un grupo tan distante de la capital, con pocos recursos económicos y escasamente involucrado en la Red Nacional de Teatro Comunitario lograra llevarlo a cabo. Incluso fue notorio que los grupos fundadores de la Red (Catalinas y Barracas) no participaran del Encuentro. Sin embargo el grupo Alas tomó el tema como un desafío y trabajó intensamente durante dos años para organizar un Encuentro que sorprendió a todos los presentes por su dimensión, organización, cuidado y sobre todo afecto.

El X Encuentro que coincidió con el X aniversario del grupo Alas tuvo como escenario principal en Balneario Municipal Carlos Xamena donde los grupos acamparon. Pero además se actuó en distintos puntos de la ciudad de Salta (Parque San Martín, Plaza España, Barrio Palermo II, Auditorio Dino Saluzzi). Abrió el Encuentro un grupo de danza-teatro de Tucumán, Matecosido, con una obra danzada de candombe con la que el público terminó bailando, encontrándose corporalmente a partir de rondas y trencitos, lo que constituyó una práctica ritual que se fue realizando al finalizar cada uno de los espectáculos que se fueron presentando los días siguientes: *De barrio somos* del grupo Orilleros de la Cañada (Córdoba) y luego *Alimento Desbalanceado* del grupo de Teatro Comunitario de Pompeya quienes regalaron una zamba al grupo anfitrión: “Salta la linda/Salta de la amistad/Con ramitas de albahaca/Salta de carnaval/Agua florida/perfuma la amistad/Zamba comunitaria/zamba para bailar/Vecinos, compañeros, grupos hermanos, todos en red/Diremos en Pompeya: ¿Quién pudiera volver?/Diremos en Pompeya: ¡ya vamos a volver!”.

También se hizo presente el grupo de Rivadavia con su potente obra *Se cayó el sistema, disculpe las molestias*, el público colmó el gran escenario allí conformado y con emoción al final del espectáculo cantaron, bailaron y al grito de “¡Abrazo comunitario!” realizaron un gran abrazo colectivo. Además actuaron el grupo Elenco Abierto de Quilmes con su obra *La guerra de los yacarés* en una barriada popular de Salta, Palermo II, el grupo La Caterva de City Bell con la obra *Templo, estancia y batallón* y *Abracadabra* del grupo Alma Mate de Flores. También se vio *De muros y puentes* del grupo Chacras para todos de Mendoza, *Épica de Solano* del grupo La Máquina de Solano y el grupo Los Descoordinados de Paravachasca de Córdoba que mostraron fragmentos de su espectáculo.

Cerró el evento el grupo Alas, con *Salamanca tours*. La obra terminó con abrazos y lágrimas por parte de los presentes. Los que la vieron se emocionaron por su calidez

actoral, su sencillez y ese sentido autóctono tan distinto a la narrativa propia de otras obras de Teatro Comunitario. Para los anfitriones constituyó la enorme satisfacción por los logros luego del esfuerzo realizado y el reconocimiento por parte de todos los presentes.

Además de obras de los grupos de Teatro Comunitario, fue invitado un grupo de teatro histórico en Bolivia como es el Teatro Trono con una obra muy corporal que recrea la lucha de los pueblos contra los poderes enmarcada en la Guerra del gas. Aparte se realizaron talleres y una charla-debate sobre la actualidad del Teatro Comunitario organizada por la Red de Investigadores de Teatro Comunitario. Como suele ser habitual en los Encuentros se llevó a cabo la reunión de la Red de Teatro Comunitario donde asistieron los coordinadores de los grupos y se trató la incorporación de nuevos grupos en formación, la necesidad de redefinir qué es teatro comunitario y cómo se diferencia de un elenco de teatro. Por su parte también se reunieron con integrantes del Programa del Ministerio de Cultura, Puntos de Cultura que trabajaron con los grupos la posibilidad de gestionar subsidios, los requisitos a postularse para ser Punto de Cultura y la experiencia de los grupos que ya lo son.

El Encuentro estuvo teñido de una afectividad muy grande y respeto entre todos. Esto lo demostró el grupo anfitrión cuyos participantes trabajaron activamente y estaban pendientes de cada detalle. Todo ocurrió en forma ordenada, muy cuidadosos con los horarios, las presentaciones, las comidas. Si bien no contó con grandes recursos, se organizó de forma colectiva y con mucho cuidado para que los visitantes se sintieran bien. Sobre todo teniendo en cuenta que los espectáculos eran al aire libre en distintos puntos de la ciudad, los participantes se alojaban y comían en el camping municipal y que por esos días las temperaturas fueron muy bajas. Sin embargo a pesar del frío y la dificultad de los traslados de las casi 600 personas congregadas, lograron que no se perdiera la alegría, la emoción por el encuentro, ni el espíritu comunitario. La convivencia de todos los grupos en el camping implicó la organización de distintas tareas como la limpieza de los baños que le tocaba hacer en cada turno a un grupo de teatro distinto, así como también poder compartir comidas, ensayos, y festejos por la noche (guitarreadas, cantos colectivos).

Cabe destacar que debido a la distancia y las dificultades económicas que vive el país, muchos grupos no pudieron presentar obras y no obstante viajaron algunos de sus miembros a presenciar encuentro como ser: Berisso, El épico de Floresta, Cruzavías, 9

de julio, Boedo Antiguo, Los okupas del Andén, Villurqueros, Res o no res, Despa Ramos.

Un día después del cierre del Encuentro escribió Romina Villarreal, la hija de Cristian e integrante del grupo, en su página de Facebook:

Laburamos dos años para que estos 4 días salieran hermosos. Al ver muchas cosas que pasaron cada vez me siento más orgullosa de nuestro grupo. Con poco podemos hacer muchísimo. Y lo demostramos siempre. Espero que nuestra humildad, nuestro amor, nuestra pasión permanezcan siempre. Que lo económico sea una recompensa y nunca una costumbre, y menos una empresa.

Por último queremos hacer una breve mención al Encuentro Nacional de Redes de Cultura Viva Comunitaria, que se realizó un tanto a modo de reinención del colectivo Cultura Viva Comunitaria en Argentina, luego de ciertas desarticulaciones producidas en el Encuentro de Unquillo. Por tanto la idea del Encuentro fue pensar las redes y los modos de ser comunitarios dentro de ellas y no reproducir en el colectivo lógicas verticalistas dominantes. El Encuentro se llevó a cabo en el partido de Rivadavia (Provincia de Buenos Aires) del 9 al 11 de septiembre de 2017 organizado por la Cooperativa la Comunitaria de Rivadavia y La Pampa. Un grupo que se destacó por el Encuentro Nacional de Teatro Comunitario llevado a cabo allí con una organización ejemplar, que había promocionado la figura de María Emilia como representante argentina en el Encuentro Latinoamericano en El Salvador y que en esa ocasión decidieron ser anfitriones de un evento que convocó a organizaciones culturales de diversa índole con la idea de que los debates y acuerdos producidos en estas tres jornadas serían llevados al 3er Congreso Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria en Quito Ecuador que se realizó del 20 al 26 de noviembre de 2017. En ese marco se explicitaban los objetivos del Encuentro local que ponían el foco en la importancia de lo colectivo para la construcción de alternativas, así lo señalaban:

Darnos la posibilidad de vincular diversas trayectorias, formas organizativas y pensamientos. Tener el valor de construir y reconstruir confianzas. Recuperar el camino transitado por nuestras redes de cultura vivas comunitarias. Reconocer nuestras potencias, limitaciones y tensiones...

En los tres días que duró el Encuentro más que talleres y espectáculos (que hubo algunos) se puso el énfasis en la reflexión, la articulación entre organizaciones y el armado de una declaración conjunta que exprese lo que todas las organizaciones participantes en acuerdo de manera asamblearia deseaban tratar y declarar en el Encuentro de Ecuador. Se reflexionó sobre ejes de trabajo fundamentales para la práctica autogestiva y comunitaria como la relación arte y transformación social,

gestión y creatividad, economías sociales, educación popular, comunicación comunitaria, cultura y medio ambiente. Desde la idea de que una lógica colaborativa de trabajo es posible y se potencia a partir de la labor conjunta, más de 90 organizaciones provenientes de 18 provincias desde la horizontalidad y el trabajo en red, realizaron articulaciones concretas entre las necesidades que tiene cada colectivo y lo que cada organización puede dar en diferentes ámbitos tales como capacitación, circuitos de circulación artística, asesoramiento en gestión, hospedaje y transporte, productos de la economía popular, difusión, entre otros...Y el último día se realizó una declaración conjunta. Del Encuentro se gestó un grupo de comunicación colaborativa, se sistematizaron los debates y articulaciones y se procuraron medios (reuniones regionales, grupos en redes sociales, plataformas virtuales) que permitieran seguir en contacto y fortalecer lo producido.

A diferencia del Encuentro de Cultura Viva en Unquillo aquí se procuró un trabajo asambleario, respetuoso de todos los colectivos, con una gran organización y cuidado de todos los participantes que fue ponderado por todos los presentes. Además se procuró establecer articulaciones concretas entre las organizaciones que pudieran sostenerse en el tiempo, desde la idea de que desde una lógica cooperativa, las organizaciones se potencian. La declaración final planteó la necesidad de construir una identidad común de las expresiones comunitarias del continente y hacerlo de manera conjunta, en forma horizontal, reafirmando los lazos afectivos.

Por lo tanto podemos concluir que la experiencia de los Encuentros resulta muy significativa para conectarse y convivir con otros grupos. La transmisión de experiencias y el enriquecimiento solidario constituye aspectos fundamentales del accionar comunitario y los Encuentros proporcionan ello. Además de la posibilidad de ver espectáculos de otros grupos distantes geográficamente, compartir las temáticas, aprender de otras experiencias y hacer lo que en la jerga del Teatro Comunitario es habitual una “devolución” del trabajo realizado, que implica pedir a los integrantes de otros grupos que realicen críticas constructivas para perfeccionar o mejorar aquello que pudiera estar más flojo. Incluso hay grupos que preparan obras que estrenan en el Encuentro.

Más allá de lo teatral los Encuentros permiten la cohesión de grupos tan diferentes a lo largo de nuestro extenso territorio a través de la tarea comunitaria, la posibilidad de compartir experiencias en esos días de convivencia y sobre todo la puesta en común de

una gran carga de afectividad, tan distinta a lo que propone la sociedad en el día a día. De hecho cada Encuentro conserva un ritual emotivo que se repite como una marca identitaria de un Encuentro a otro. Se trata del pedido en un momento dado de un abrazo colectivo y el armado de un gran cuerpo circular donde todos los participantes se abrazan al unísono.

Para los que provienen de la ciudad la posibilidad de conectarse con el cariño de la gente de los pueblos pequeños propone una experiencia muchas veces añorada en el anonimato urbano y para los pobladores de pequeñas localidades implica un crecimiento para su pueblo (cultural, turístico y económico) y un aprendizaje de experiencias e intercambios culturales que rara vez se vivencian allí. Por su parte la propia gestión para lograr que grupos tan numerosos viajen que incluye la búsqueda de recursos previos a través de la realización de peñas o ferias del plato, la contratación del micro, las gestiones para el alojamiento los días del Encuentro, los modos de traslado de escenografía, instrumentos, muñecos, entre otras tantas cuestiones cohesiona fuertemente al grupo. Además todo este proceso les otorga un mayor compromiso a los participantes y proporciona una suerte de espíritu épico al viaje, una expectativa que carga de mayor emotividad al Encuentro.

Por lo tanto si el Encuentro en una gran ciudad teatral como Buenos Aires le ha otorgado visibilidad, concurrencia y crecimiento a las prácticas de Teatro Comunitario, las experiencias en pueblos pequeños promovieron la unión tanto en el interior de los grupos como de los grupos entre sí. Y a juzgar por la elección de los lugares de los Encuentros (de diez encuentros realizados sólo dos fueron en Buenos Aires, uno en La Plata y el resto en poblaciones alejadas de las urbes con gran oferta teatral), podríamos sostener que el fortalecimiento del espíritu comunitario, tanto al interior de los grupos como hacia la totalidad del movimiento teatral, prevalece por sobre la difusión y el posicionamiento dentro del campo cultural.

Gabriel Galíndez director del Grupo de Teatro Comunitario de Pompeya, sostiene:

La energía de los encuentros es alucinante. Para nosotros, participar de ellos significa aprendizaje, crecimiento y ratificación de que estamos haciendo bien las cosas. No tenemos mucha posibilidad de vernos con los otros grupos, y acá nos encontramos con compañeros de distintos lugares, y podemos compartir nuestras experiencias y hacernos devoluciones de los espectáculos ¹⁶⁷

También relata María José Schüle, directora del grupo Orilleros de la Cañada en relación al Encuentro en Salta:

¹⁶⁷ En Gomes Diez, Candela (12 de octubre de 2016). “Para ver el arte como un derecho”. *Página/12*.

El Teatro Comunitario es una manera de ver la vida y de ver el arte como un derecho. Por eso, para nosotros participar de este encuentro es muy importante, porque nos permite crecer y encontrarle sentido a lo que hacemos.¹⁶⁸

Por otra parte es de destacar cómo se pone en juego el sentido comunitario (Esposito, 2003, Nancy, 2000, Sennett, 2012) en el momento del Encuentro desde la preparación de las comidas, los traslados, el cuidado de sus integrantes, la preparación del vestuario, el armado de la escenografía que se debía terminar in situ (mano de pintura, ensamblaje de piezas). Este sentido comunitario como una suerte de vivencia alternativa que desde luego no agota la vida de los participantes, pero que se experimenta especialmente en los Encuentros no sólo se vislumbra en la organización, sino en los modos de comunicación, en las miradas, en los cuerpos, los festejos. Para hablar entre los grupos se sientan en ronda, proliferan los abrazos y diversas muestras de afecto. Los cuerpos se entrelazan y, en términos de Le Breton (1995), se ponen en juego sentidos como el tacto desplazados por la cultura moderna. Además los festejos se hacen presentes en cada Encuentro recreando cierto sentido teatral ligado al placer (Marcuse, 2004) y al sentido de celebración (Le Breton, 1995). La sensación al interior de los grupos es de unión, afecto y mucho cuidado hacia el otro, como una suerte de comunidad ideal que añoraban con nostalgia Tönnies, Marx, Simmel (De Marinis, 2012). Pero no se trata de la construcción de un “nosotros” en oposición a otros (Sennett, 2005) o de anular la individualidad (Esposito, 2003), sino un espacio donde se desarrolla como aspira Sennett (2012) “una vida cooperativa liberada de las órdenes impuestas desde arriba”. Podemos sostener, entonces, que los Encuentros de Teatro Comunitario fortalecen a cada uno de los grupos de Teatro Comunitario y a la Red Nacional que los articula y que ello se produce a partir de la creación de un ámbito comunitario, radicalmente distinto al de la vida cotidiana de los propios participantes que se percibe desde lo inteligible y lo sensible (Marcuse, 2004).

En lo relativo a la participación de los grupos de Teatro Comunitario en los Encuentros de Cultura Viva, se advierte una mayor interrelación con otros colectivos culturales. A la vez se vislumbra una dimensión política de los grupos participantes (entre los cuales algunos grupos como el grupo de Rivadavia, Chacras para todos de Mendoza o Cruzavías de 9 de julio tienen más protagonismo), que sobrepasa lo teatral. La idea de ser parte de un movimiento cultural entre organizaciones de diversa índole (culturales, cooperativas de trabajo, medios de comunicación alternativos, organizaciones de

¹⁶⁸ En Gomes Diez, Candela (12 de octubre de 2016). “Para ver el arte como un derecho”. *Página/12*.

pueblos originarios) da lugar a tener ciertos posicionamientos políticos, plantear reflexiones y debates en torno a las políticas culturales y la coyuntura actual, discutir modos de resistencia y luchas colectivas, procurar lógicas colaborativas y plantear la necesidad de llegar a acuerdos para construir una identidad común a nivel nacional y latinoamericano.

En síntesis tanto los Encuentros Nacionales de Teatro Comunitario como la participación en los Encuentros de Cultura Viva permite hacer de los grupos de Teatro Comunitario todo un movimiento teatral que se fortalece, se sostienen en el tiempo y se proyecta a futuro a partir del trabajo colectivo.

3.6-Teatro Comunitario como movimiento teatral

A partir de la creación de los distintos grupos de Teatro Comunitario, esa “desmesura” producida a partir de 2001 que, como hemos señalado, se sostiene desde un trabajo de articulación en Red (Castells, 2009) podemos pensar en el Teatro Comunitario como movimiento teatral.

En los años 80 hablar de Teatro Comunitario en nuestro país era sinónimo de Grupo Catalinas Sur, en los años 90 ya se sumaba el Circuito Cultural Barracas. Dos expresiones artísticas de vecinos del sur de la ciudad de Buenos Aires. Pero a partir del 2001, el Teatro Comunitario experimentó una expansión tan grande que hoy pensamos en Teatro Comunitario y tenemos una diversidad de grupos en distintas regiones del país. Más de 50 grupos de vecinos de regiones sumamente diferentes que trabajan en Red, articulando, transmitiendo saberes, intercambiando experiencias. Grupos con un estilo teatral y una identidad definida que constituyen una práctica teatral específica y un movimiento con un desarrollo y crecimiento propio. Hablar de expansión del Teatro Comunitario en términos impersonales no implica omitir a los responsables de tal crecimiento. Es verdad que el Teatro Comunitario tuvo un clima particular que dio lugar a su crecimiento ligado a la crisis institucional pos 2001 y las organizaciones populares gestadas a partir de esos años como las asambleas barriales y las fábricas recuperadas, entre otras... No obstante consideramos que tal movimiento no se gesta, ni se mantiene en el tiempo (pensemos que ya pasaron más de 15 años de aquellos tiempos) sin la acción comprometida de aquellos directores de los dos primeros grupos que en su momento funcionaron como “entusiasmadores”. Nos referimos a las acciones que Adhemar Bianchi y Ricardo Talento realizaron para la creación de otros grupos a

partir de la presentación de su espectáculo en distintas localidades, charlas y seminarios impartidos, asesoramiento a cada uno de los grupos, la creación de la Red Nacional de Teatro Comunitario. Así como también las acciones llevadas a cabo por los coordinadores e integrantes de los grupos que tomaron el compromiso y sostuvieron el proyecto. Por lo tanto la creación de los grupos y, tal vez lo más difícil, la capacidad de sostenerlos a lo largo de los años no obedecen a causas externas, sino a una clara acción política de multiplicación para la conformación del gran colectivo teatral que hoy es esta expresión artística.

Para ello fue fundamental la conformación de la Red Nacional de Teatro Comunitario. Este modo de interconexión horizontal en red (Castells, 2009) no sólo enriquece, sino que como hemos señalado, como gran colectivo en muchos casos contiene a los grupos, permite pensar modos de financiación conjunta (tales como instalar la categoría de Teatro Comunitario para los subsidios que otorga Proteatro o la renovación edilicia que pudieron llevar a cabo varios grupos gracias a un aporte que dio el Ministerio de Desarrollo Social cuya información e implementación se fue socializando, entre otras cuestiones...), posibilita gestionar salas para actuar (como el espacio en el centro cultural Haroldo Conti) y más allá de lo formal proporciona una relación afectiva ampliada a otros grupos, algo que se ve claramente en los Encuentros de Teatro Comunitario.

Pero además con más de 50 grupos y 15 años de trabajo sostenido nos permite hablar de un modo particular de organización autogestiva. Se trata de una horizontalidad a partir de la distribución de funciones en comisiones de trabajo, una importancia particular dada a la cantidad de participantes y el carácter abierto o de inclusión permanente. El desarrollo de los grupos y su creciente visibilidad obligó a los integrantes de la Red Nacional a redefinir cómo establecer qué es un grupo de Teatro Comunitario y, por tanto, qué condiciones se establecen para entrar en la Red, algo que debatieron en el X Encuentro Nacional en Salta en 2016 y cuyas conclusiones dejaron plasmadas en la página de la Red:

Para que un grupo de Teatro Comunitario integre la Red, es deseable que cuente con una cantidad aproximada de 20 integrantes, siempre con vocación de ser más. La condición es que se trate de un grupo abierto, con características de inclusión permanente, permitiendo la rotación natural de sus integrantes. La experiencia a lo largo de los años demuestra que esto garantiza la dinámica colectiva. Los grupos nuevos se incorporarán a la Red una vez

que se hayan organizado y hayan estrenado su primera producción. Mientras tanto la Red ofrece ayuda para que esto se concrete.¹⁶⁹

Además de lo organizacional a lo largo de los años se fue gestando una estética teatral comunitaria (desde las temáticas a los modos de expresión) y un ritual teatral que difiere de otras expresiones teatrales y le otorga características propias.

En relación con las obras, podemos señalar una característica central, común a todos los grupos: la creación colectiva. Un largo proceso en algunos espectáculos con más predominio de la voz colectiva, en otros del equipo de dramaturgia, pero en todos no hay un texto escrito de un autor ajeno al grupo (y cuando lo hay como es el caso de El épico de Floresta se adapta y deconstruye de su idea original) y está presente el grupo en el proceso de elaboración de esa dramaturgia a través de improvisaciones previas, búsqueda de información, etc...

En cuanto a los temas de las obras, se pueden advertir dos etapas en los procesos de creación de cada grupo: en la primera caracterizada por historizar el lugar de origen y en la segunda el abordaje de temas de actualidad de carácter local. En muchos grupos su primer espectáculo surgió de la pregunta disparadora “¿de dónde venimos?” y a partir de allí se fueron realizando rondas de memoria que dieron lugar a obras centradas en la historia del barrio o la localidad, lo que fue dando a los grupos un principio constitutivo de identidad común ligado a lo territorial y a la vez la recuperación de la historia del lugar a partir de las memorias, motorizó la búsqueda de archivos históricos, testimonios orales, material fotográfico que pudiera reconstruir esa historia particular. La idea de esta primera etapa está ligada a configurar un grupo desde la construcción identitaria (Hall, 1998) partiendo de lo barrial-local y contar acerca del lugar de pertenencia desde la memoria social (Jelin, 2002). Desde allí los grupos realizan una revisión del pasado, de su propia historia desde una mirada crítica donde se visualizan las desigualdades, la falta de derechos, las luchas y reivindicaciones. El punto de vista del relato está puesto en la visión del pueblo, de los obreros, de los explotados, de los vecinos del barrio. La trilogía del Grupo Catalinas obedece a esta idea, así como también algunas de las obras de Pompapetriyazos, Pompeya, Res o no res, Boedo Antiguo, Alma Mate, Villurqueros, Los Okupas del Andén, Berisso, La Caterva, Despa Ramos, Rivadavia, Patricios Unido de Pie, Orilleros de la Cañada y Chacras para todos.

¹⁶⁹ www.teatrocomunitario.com.ar/

En algunos casos, a partir de la memoria del lugar se narra la historia del país, en otros se trata de buscar la memoria de un espacio particular donde la coyuntura del país aparece como un modo de contextualizar, pero el centro está puesto en el tren en el caso de *Historias anchas en trocha angosta* de Los Okupas del Andén o *Nuestros recuerdos* de Patricios Unido de Pie; en la fábrica como *Avanti la Villuca* y *Grafa* de Villurqueros o el matadero que ya no está en *Fuente Vacuna* de Res o no res o *Primeras palabras* de Berisso. O bien se narran las memorias desde la resistencia popular como es el caso de *Oíd el grito* de Boedo Antiguo; *La Caravana* de Matemurga; *Don Quijote de la Cancha* de Res no res; *Luchas* de Patricios Unido de Pie.

Tal como señala Jelin (2017), la expresión de determinadas memorias responde a un clima de época determinado, en este sentido los grupos de Teatro Comunitario comienzan su momento de multiplicación a partir del 2001 y desarrollan sus primeras obras cuando desde el Estado se llevan a cabo políticas de memoria ligadas a la última dictadura cívico-militar. Por lo tanto vemos cómo la figura de las Madres de Plaza de Mayo, los desaparecidos, las políticas neoliberales llevadas a cabo a partir del golpe de Estado están presentes en gran parte de las obras de los grupos que tematizan sobre las memorias del siglo XX. Incluso hay grupos que acompañan con sus espectáculos los actos y ceremonias relativas a la evocación de ese período negro de nuestra historia.

En una segunda etapa en muchos grupos aparece la necesidad de problematizar la realidad contemporánea y desde esa idea se visualizan temas sociales del barrio o la localidad como la pérdida de lazos sociales, el consumismo, el sensacionalismo mediático, la construcción social del miedo, la fragmentación social que analizamos al comienzo de este Capítulo (Daroqui, 2003; Entel, 2007; Reguillo, 2009; Schmucler y Terrero, 1991; Sennett, 1997). Podemos señalar como una de las temáticas principales, la pobreza y estigmatización que vemos en *Los chicos del cordel* y *Barracas al Fondo* del Circuito Cultural Barracas; *Fragmentos de Calesita* de Alma Mate; *Romero y Juliera* y *Descolgados* las dos obras de Cruzavías; *Las ruinas de Pompeya* del Grupo de Pompeya. Otro tema que se toma de forma reiterada es la especulación inmobiliaria y los consecuentes cambios urbanos en el barrio, con obras como *De barrio somos* de Orilleros de la Cañada, *Herido barrio* de Matemurga, *Aviso de obra* y *Abracadabra* de Alma Mate, *Salamanca tours* de Alas, *De muros y puentes* de Chacras para todos, *Postales barriales de fulanos de tales* de los Okupas del Andén. También se produce un cuestionamiento al propio modelo consumista en obras como *Disculpen las molestias, se cayó el sistema* del grupo de Rivadavia; *Alimento desbalanceado* del Teatro

Comunitario de Pompeya, *Memorandum* de Boedo Antiguo, *Salamanca Tours* de Alas y *De muros y puentes* de Chacras para todos.

Luego hay otro grupo de obras que para evocar las problemáticas actuales o locales toman temas abstractos que se plasman en la historia contemporánea como Matemurga con la risa en *Zumba la risa* y la herida con *Herido barrio*, la memoria en *Memorandum* de Boedo Antiguo, el hambre con *Alimento Desbalanceado* del Grupo de Pompeya.

Tanto la historia como las problemáticas actuales y los modos de resistencia se dramatizan desde el punto de vista del pueblo. De ahí que en muchas obras se vislumbre una fuerte crítica a la dicotomía civilización o barbarie que ha marcado gran parte de nuestra historia. En algunos espectáculos, ello constituye un tema central como en *El fulgor argentino* y *Carpa Quemada* del Grupo Catalinas, *El loquero de doña Cordelia* del Circuito Cultural Barracas o *Juan Moreira* de El épico de Floresta. En otras, el cuestionamiento está implícito al criticar la historia oficial escrita desde los núcleos de poder y poner el punto de vista del relato en las memorias del pueblo.

Estas etapas en la realización de las obras se dan en la mayoría de los grupos, aunque no en todos, algunos colectivos hicieron el proceso inverso: comenzaron dramatizando temas cotidianos del barrio y luego pasaron a pensar su propia historia como La Caterva o Pompapetriyasos. Otros sólo atravesaron una de las temáticas como Berisso con *Primeras palabras* por ser su único espectáculo está en esta primera etapa o Cruzavías y el Circuito Cultural Barracas que por la preocupación de estos dos grupos por la exclusión social y la pobreza que se advierte en el barrio han priorizado tematizar sobre los problemas actuales.

Las obras, como señalamos, son de creación colectiva por lo tanto el armado constituye un largo proceso que no está exento de puntos de vista encontrados ya sea acerca de la historia, qué priorizar, desde qué mirada; cómo hacerlo. Este proceso es tal vez más complejo en las obras que tematizan la actualidad por ser cuestiones que interpelan a los participantes. Por lo que resulta todo un trabajo salir de la comodidad de una obra ya armada para emprender el camino hacia otra producción colectiva y esto a su vez es una vía casi necesaria para, como suelen decir los grupos, “mantener la llama viva”. Este recorrido efectivamente se ha emprendido y la mayoría de los grupos van por su segundo, tercer, cuarto o quinto espectáculo.

Las obras tienen una dramaturgia abierta, lo que implica que puede ir cambiando con el paso del tiempo como es el caso de *El fulgor argentino* del grupo Catalinas que recorre

la historia hasta la actualidad. También se ve en obras estrenadas antes de asumir el gobierno de Mauricio Macri, que con el drástico viraje en materia económica y política incluyeron algún chiste o comentario dentro de la pieza teatral como *Alimento Desbalanceado* del Grupo de Pompeya o *Templo, estancia, batallón* de La Caterva. Además hay piezas teatrales que constituyen, como ellos mismos señalan, “obras de repertorio” esto significa que se pueden ir reponiendo si la ocasión lo amerita como es el caso de los grupos que exhibieron una obra en el Centro Cultural Haroldo Conti (en la ex Esma) y eligieron aquella que tuviera que ver con la memoria. O el caso de la obra *Venimos de muy lejos* del Grupo Catalinas Sur que se repone en la apertura de un Encuentro o con motivo a alguna celebración como un modo de homenaje a los inicios del movimiento teatral comunitario.

Como vimos, la estética teatral comunitaria propone personajes pensados como grupos sociales. También se advierte la presencia del canto colectivo cuyas canciones en forma circular abren, se presentan en momentos claves y cierran el espectáculo, además del trabajo corporal que se realiza en forma grupal. Dentro de este formato hay grupos para los que la presencia del conjunto de participantes en escena es central, por lo que se presentan como un gran cuerpo colectivo y al estilo del teatro pobre de Grotowski visten de negro y complementan su caracterización con algún elemento. Este es el caso de Res o no res, Boedo Antiguo o Pompeya. Hay otros grupos que conservan algunas figuras individuales y el resto de los participantes trabaja en forma conjunta como es el caso de Pompapetriyazos, Villurqueros, Alma Mate, Okupas del andén, entre otros.... Mientras que algunos grupos sostienen personajes individuales y trabajan especialmente para su caracterización debido al grado de exposición y el sostén que implica para la obra sobre todo cuando se trata de figuras protagonistas. Este trabajo lo realiza El épico de Floresta, Orilleros de la Cañada, Alas o Cooperativa La Comunitaria de Rivadavia y La Pampa.

Los grupos analizados ya cuentan con más de diez años (y en muchos casos están celebrando su cumpleaños número 15), lo cual implica que han tenido un tiempo de maduración y desarrollo importante. Más allá de la gran rotación, hay vecinos que comenzaron cuando nació el grupo y ya llevan ese tiempo actuando, por lo que cuentan con una experiencia importante en la práctica teatral. Sin embargo, los grupos procuran no convertirse en un elenco cerrado, sino conservar el espíritu abierto e inclusivo del Teatro Comunitario y todos los años invitan a la gente del barrio a sumarse al grupo

desde la idea que ello genera una dinámica propia que enriquece una práctica que tiene como principio fundamental ser colectiva y comunitaria.

Incluso si bien en algunos grupos de larga trayectoria como Catalinas Sur el grado de profesionalización alcanzado haya hecho que se complejicen las obras, que se incrementen los ensayos y el equipo de dirección tenga un rol más protagónico, tratan de no olvidar ciertos mecanismos de horizontalidad que permiten a los vecinos involucrarse desde un compromiso mayor con el grupo.

Dijimos que con el paso del tiempo se podría pensar en elencos de carácter profesional, sin embargo su carácter abierto e inclusivo lo diferencia de un grupo que se arma exclusivamente para un proyecto particular. Además, los grupos tienen una configuración propia que va más allá de lo estrictamente teatral. Y es allí donde lo político y lo comunitario cumple un rol fundamental: para muchos de los participantes la obra no es sólo un medio para actuar, un papel a desempeñar sino un modo de expresión, un modo de contar y problematizar una realidad, y el grupo no sólo compañeros en la labor sino parte de un colectivo.

En cuanto a los espacios hay una idea de teatro callejero que se procura mantener aunque muchos grupos tengan un lugar donde funcionar. Esta tensión entre tener un ámbito donde ensayar, guardar los elementos y a su vez mantener los espacios públicos, el contacto con el vecino, la visibilidad del barrio, está presente en todos los grupos. Así quienes tienen espacios propios lo llaman como el Grupo Catalinas la “Plaza techada” y comienzan la función con la choricada en la calle. O como el Circuito Cultural Barracas que a pesar de tener una sala teatral siguen haciendo espectáculos que “circulen” por la realidad del barrio; lo que potencia el acontecimiento convivial (Dubatti, 2003) donde los espectadores se conectan entre sí, con los actores y ven desde la proximidad el deterioro del barrio. O bien el caso de Pompapetriyasos, Matemurga, Alma Mate o La Caterva que tienen un espacio y aun así actúan en la plaza o cortan la calle para mantener el contacto con un público del barrio que muchas veces no va al teatro y al que desean que no sólo conozca esta práctica, sino que pueda sumarse al grupo. Por otra parte la idea de muchos colectivos, y sobre todo en poblaciones más pequeñas como las del Partido de Rivadavia o 9 de julio, es convertirse en referente cultural de la zona por lo tanto procuran tener un contacto asiduo con el afuera.

Esta idea de conexión con el espacio también cumple otra función y es la de romper un teatro tradicional donde hay una clara división espacial entre actores y espectadores, para proponer un modo de ritual teatral más ligado a la fiesta popular. En obras como

Los chicos del cordel o *Barracas al fondo* del Circuito Cultural Barracas se intenta correr el protagonismo de la vista para apelar a la conexión, a la interacción con la comunidad y activar múltiples sensaciones en los espectadores. Ello también se ve en otros grupos en las actividades lúdicas que realizan con el público previo o después de la función. Y la obra por excelencia que recrea esta idea es *El casamiento de Anita y Mirko* del Circuito Cultural Barracas donde el público baila, juega y come junto a los actores.

El tema de los espacios es una gran preocupación dentro del movimiento teatral comunitario. Actuar en la calle tiene sus complicaciones no sólo por las inclemencias del tiempo y los ruidos, sino porque en muchos espacios se debe pedir autorización, pagar seguros, se compite con otros artistas y actividades que muchas veces se superponen, etc...De allí que contar con un espacio constituye un paso superador dentro de los grupos para garantizar cierta estabilidad, sostén a lo largo del tiempo y un modo de establecerse como un ámbito de referencia en el barrio. Los grupos que ya cuentan con un espacio teatral están más cómodos, tienen un lugar donde resguardarse del frío y los ruidos urbanos, donde dejar escenografía y vestuario; pero a su vez deben sostenerlos (pagar el alquiler, los servicios) y por lo tanto mantener funciones o actividades regulares. Hay grupos que están exentos de estos gastos porque ocuparon espacios abandonados por el Estado (antigua estación de tren, ex-cine), pero debieron reconstruirlo y una vez que la zona cobró vida como es el caso del grupo Los okupas del andén en el barrio Meridiano V en La Plata ven que los organismos municipales le ponen atención al espacio e intentan disputares el lugar.

El anclaje a un territorio resulta fundamental en este movimiento teatral, para ello se apela al vecino, se tematiza sobre el barrio en los espectáculos y se invita a los vecinos a realizar actividades conjuntas. Una de las cuales es la pintada de un mural colectivo para dejar una huella del grupo en barrio y a la vez dejar plasmada cierta historia barrial.

En general se realiza un dibujo previo por algún artista plástico y luego es pintado por todo el colectivo. Como es el caso de Omar Gasparini con el Grupo Catalinas, Circuito Cultural Barracas o Cooperativa de Rivadavia y La Pampa, de Luxor para La Caterva. O la realización de murales en espacios próximos como el caso de Matemurga que lo hizo en la escuela donde ensayaban o Villurqueros que recuperaron un viejo mural hecho en la antigua fábrica Grafa. En estos dos últimos grupos el mural funciona como una suerte de marca de memorialización propia (Jelin, 2017) donde se seleccionan

momentos particulares del pasado. En el caso del mural de Matemurga, se pintaron aquellos personajes y escenas que podían constituirse como identificatorias del barrio de Villa Crespo, en el caso de Villurqueros se trató de la recuperación de murales realizados previamente sobre la fábrica Grafa como un modo de evocar una realización pasada, sobre un lugar emblemático para el barrio y traerlo al momento presente junto a la obra teatral.

Algo que también hace a la identidad teatral comunitaria es la idea de autogestión. Una idea de financiarse a partir de buscar recursos propios y emprender esta tarea en forma colectiva. Los grupos de Teatro Comunitario entienden que deben lograr sostenerse desde su capacidad de generar recursos y ello les garantiza independencia de partidos políticos, estructuras religiosas u organizaciones de la sociedad civil. Esta independencia proclamada por ellos como un modo de no rendir cuentas a nadie y continuar la actividad más allá de la coyuntura, tiene su correlato en ingeniosos modos de autofinanciarse desde la clásica gorra, hasta venta de CD, comida, etc... “Primero hacemos y luego buscamos recursos afuera”, es la premisa de los grupos que garantiza la independencia de recursos del Estado que muchas veces, además de ser puntuales para una actividad determinada, se demoran en el tiempo o no se consiguen siempre. Y en los modos de juntar dinero para el viaje a un Encuentro, de idear recursos también se pone en juego la creatividad y la tarea colectiva.

Desde luego que el grado de involucramiento no es igual en todos, como sucede en diversos ámbitos de la sociedad, los grupos suelen tener lo que llaman “un núcleo duro” que está más comprometido y otros que siguen los lineamientos emprendidos por este grupo. En este aspecto hay una diversidad en la gestión de los grupos: mientras hay colectivos que se ven muy volcados a la decisión del equipo de dirección, otros tienen un modo de funcionamiento más descentralizado que ha permitido que cuando por diversas circunstancias su director se ha marchado es el colectivo el que sostuvo al grupo.

En cuanto a los subsidios del Estado, si bien existe cierta línea de financiación a la actividad teatral comunitaria como sucede con la categoría de Teatro Comunitario dentro de Proteatro en la Ciudad de Buenos Aires, aquellos dados por el Instituto Nacional del Teatro o Puntos de Cultura no se otorgan a todos los grupos, ni se hacen en forma permanente. No hay una política instituida de financiación a la actividad teatral comunitaria. Ricardo Talento sostiene que el sesenta por ciento de sus ingresos provienen de las entradas de boletería y que lo que recaudan entre sus ingresos y los

aportes externos apenas alcanza para cubrir los costos. Adhemar Bianchi comenta al respecto: “Los funcionarios tienen que tomar conciencia de que esto vale la pena, que si tenemos chicos que salieron de la droga trabajando con nosotros, es porque lo que hacemos sirve a la comunidad”(Rosemberg, 2009:42).

La cultura es vista como aquella “frutilla de la torta” como hacía referencia Talento y no como su base fundamental. De todas maneras esto no los paraliza, sino que además de las actividades propias de cada grupo buscan materiales de comerciantes del barrio, a través del “amigo utópico” piden aportes a la comunidad, organizan ferias del plato, feria americana de ropa y objetos antiguos, hacen rifas, realizan trabajo solidario entre los grupos (se prestan profesores), reutilizan objetos...

Hablamos de unas características particulares en relación a la conformación de los grupos; a su trabajo en red; a una estética teatral conformada por una dramaturgia con temáticas comunes; un modo expresivo que aunque diverso configura un estilo teatral donde predomina la actuación, el canto colectivo y la música popular; la idea de establecer vínculos con la comunidad, los modos de uso de los espacios, la idea de autogestión. Características que configuran una identidad teatral comunitaria.

Por último tenemos que mencionar un aspecto fundamental que hace al movimiento teatral comunitario: la corriente afectiva. Se trata de una construcción colectiva que pone lo emotivo en juego. Los integrantes más allá de las edades, de las diferencias que van surgiendo, comparten vivencias, se cuidan, se respetan, se tienen tal cariño que muchos participantes con los que hablamos se referían a los grupos de Teatro Comunitario como su “segunda familia”. Y ese afecto se ve también entre los distintos grupos de Teatro Comunitario, en los abrazos, en las miradas y se sintetiza en el pedido en cada Encuentro Nacional del gran ¡abrazo comunitario!

A continuación presentamos una grilla con los distintos grupos de Teatro Comunitario analizados:

Grupos CABA

GRUPO	LUGAR	ORIGEN	OBRAS	TEMATICA	ESPACIO
CATALINAS SUR	LA BOCA-SUR DE CABA	MUTUAL CATALINAS-1983	TRILOGÍA: VENIMOS DE MUY LEJOS	MEMORIA DE INMIGRANTES	PLAZA MALVINAS
			EL FULGOR ARGENTINO	MEMORIA DE 1930 A 2030	GALPON DE CATALINAS
			CARPA QUEMADA	MEMORIA DEL SIGLO XIX	GALPON DE CATALINAS
CIRCUITO CULTURAL BARRACAS	BARRACAS-SUR DE CABA	LOS CALANDRACAS-1996	LOS CHICOS DEL CORDEL	DESIGUALDAD	CALLES DEL BARRIO
			EL CASAMIENTO DE ANITA Y MIRKO	FIESTA DE CASAMIENTO	TEATRO DEL CIRCUITO
			ZURCIDO A MANO	CIERRE DE FABRICAS-NEOLIBERALISMO	TEATRO DEL CIRCUITO
			EL LOQUERO DE DOÑA CORDELIA	MEMORIA DEL SIGLO XIX	TEATRO DEL CIRCUITO
POMPAPETRIYASOS	PARQUE PATRICIOS-SUR DE CABA	CARPA ITINERANTE-2002	VISITA GUIADA	BARRIO-MONUMENTOS	PARQUE PATRICIOS
			EXTRA EXTRA	MEDIOS DE COMUNICACIÓN	PARQUE AMEGHINO
			LO QUE LA PESTE NOS DEJO	MEMORIA DE LA FIEBRE AMARILLA	PARQUE AMEGHINO
POMPEYA	POMPEYA-SUR DE CABA	POMPAPETRIYASOS-2003	LA REINA DE POMPEYA	MEMORIA DEL TANGO EN EL BARRIO	CALLES DEL BARRIO
			LAS RUINAS DE POMPEYA	DESIGUALDAD	CLUB JUVENTUD Y ARMONIA
			ALIMENTO DESBALANCEADO	HAMBRE-CONSUMISMO	GRAFICA CHILAVERT
RES O NO RES	MATADEROS-SUR DE CABA	CARPA ITINERANTE-2002	DESDE EL ALMA	BARRIO-HISTORIAS	PARQUE ALBERDI
			PERFUME NACIONAL	MEMORIA DEL SIGLO XIX	PARQUE ALBERDI
			FUENTE VACUNA	MEMORIA Y LUCHAS SIGLO XX	PARQUE ALBERDI
			LA BOVINA COMEDIA	PROBLEMATICAS DEL BARRIO	PARQUE ALBERDI
			LOS QUIJOTES DE LA CANCHA	LUCHAS	PARQUE ALBERDI

GRUPO	LUGAR	ORIGEN	OBRAS	TEMATICA	ESPACIO
EL EPICO DE FLORESTA	FLORESTA-SUDOESTE DE CABA	SEMINARIO BIANCHI-2002	EL GIGANTE DE AMAPOLAS	HISTORIA DE UNITARIOS Y FEDERALES	PLAZA DE MONTECASTRO
			CACHUSO RANTIFUSO	IDENTIDAD-CONSUMISMO	PLAZA DE MONTECASTRO
			LOS INDIOS ESTABAN CABREROS	PUEBLOS ORIGINARIOS Y CONQUISTA	PLAZA DE MONTECASTRO
			JUAN MOREIRA	METAFORA CIVILIZACION Y BARBARIE	EL CORRALON DE FLORESTA
BOEDO ANTIGUO	BOEDO-SUR DE CABA	CONVOCATORIA-2001	BOEDO ANTIGUO	MEMORIA DEL BARRIO	CENTRO CULTURAL CENTEYAS
			OID EL GRITO	LUCHAS	CENTRO CULTURAL CENTEYAS
			MEMORANDUM	MEMORIA COMO METAFORA	COLEGIO MARIANO ACOSTA
			FLOR DE GUACHO	PREJUICIOS-ESTIGMAS	COLEGIO MARIANO ACOSTA
MATEMURGA	VILLA CRESPO-CENTRO DE CABA	CONVOCATORIA RADIAL-2002	LA CARAVANA	LUCHAS	ESCUELA ANDRES FERREYRA
			ZUMBA LA RISA	LA RISA COMO METAFORA	CALLE TRES ARROLLOS
			HERIDO BARRIO	BARRIO Y LA HERIDA COMO METAFORA	CALLE TRES ARROLLOS
ALMA MATE	FLORES-SUR DE CABA	ASAMBLEA BARRIAL-2002	PROMESAS ROTAS	MEMORIA DEL BARRIO	PLAZA DE LOS PERIODISTAS
			FRAGMENTO DE CALESITA	DESIGUALDAD SOCIAL	PLAZA DE LOS PERIODISTAS
			AVISO DE OBRA	BARRIO-ESPECULACION INMOBILIARIA	PLAZA DE LOS PERIODISTAS
			ABRACADABRA	BARRIO-ESPECULACION INMOBILIARIA	PLAZA DE LOS PERIODISTAS
VILLURQUEROS	VILLA URQUIZA-NORTE DE CABA	ORGANIZACIÓN VECINAL-2002	AVANTI VILLUCA	MEMORIA DEL BARRIO	CINE-TEATRO 25 DE MAYO
			GRAFA	HISTORIA DE LA FABRICA GRAFA	CINE-TEATRO 25 DE MAYO

Grupos Provincia de Buenos Aires (zonas urbanas y rurales)

GRUPO	LUGAR	ORIGEN	OBRAS	TEMATICA	ESPACIO
LOS OKUPAS DEL ANDEN	BARRIO MERIDIANO V-LA PLATA	ORGANIZACIÓN VECINAL-2003	HISTORIAS ANCHAS EN TROCHA ANGOSTA	MEMORIA DEL TREN	ESTACION PROVINCIAL
			LA FIESTA ELECTORAL	MEDIOS Y ELECCIONES	ESTACION PROVINCIAL
			POSTALES BARRIALES DE FULANOS DE TALES	BARRIO	CALLES DEL BARRIO
TEATRO COMUNITARIO DE BERISSO	BERISSO-LA PLATA	OBRA DE CATALINAS-2005	PRIMERAS PALABRAS	MEMORIA DEL BARRIO	CALLE NUEVA YORK
LA CATERVA	CITY BELL-LA PLATA	INQUIETUD DE VECINOS-2006	HISTORIAS DE LA VIDA COTIDIANA DE CITY BELL	PROBLEMATICAS DEL BARRIO	PLAZA DE CITY BELL
			TEMPO, ESTANCIA, BATALLON	MEMORIA DEL BARRIO	EL GALPON DE LA CATERVA
DESPA RAMOS	RAMOS MEJÍA	ACERCAMIENTO A CATALINAS-2004	RAMOS...HASTA ACA LLEGAMOS	MEMORIA DEL BARRIO	PLAZA MITRE
			RAMOS TE LO CUENTA A PARTIR DE LOS 50	MEMORIA DEL BARRIO	PLAZA MITRE
COOPERATIVA LA COMUNITARIA	PARTIDO DE RIVADAVIA Y LA PAMPA	SEMINARIO BIANCHI-2010		MEMORIA DEL PARTIDO	PUEBLOS DEL PARTIDO
			DISCULPEN LAS MOLESTIAS SE CAYO EL SISTEMA	MODELO EXTRACTIVISTA-CONSUMISMO	EL GALPON DE LA COMUNITARIA
PATRICIOS UNIDO DE PIE	PATRICIOS-9 DE JULIO	SEMINARIO BIANCHI-2003	NUESTROS RECUERDOS	MEMORIA DEL PUEBLO Y EL FERROCARRIL	ESTACION DE FERROCARRIL
			LUCHAS	LUCHAS POPULARES	ESTACION DE FERROCARRIL
			PATRICIOS Y SUS CLUBES	PROBLEMATICAS DEL BARRIO	ESTACION DE FERROCARRIL
CRUZAVIAS	9 DE JULIO	PATRICIOS-2004	ROMERO Y JULIERA	DESIGUALDAD-ESTIGMATIZACION SOCIAL	CENTRO COMUNITARIO
			DESCOLGADOS	DESIGUALDAD SOCIAL	CENTRO COMUNITARIO

Grupos en otras provincias

GRUPO	LUGAR	ORIGEN	OBRAS	TEMATICA	ESPACIO
ORILLEROS DE LA CAÑADA	BELLA VISTA CORDOBA	BIBLIOTECA P. MILESI-2008	BELLA VISTA TIENE HISTORIA	MEMORIA DEL BARRIO	COCINA DE CULTURAS
			DE BARRIO SOMOS	BARRIO-ESPECULACION INMOBILIARIA	COCINA DE CULTURAS
CHACRAS PARA TODOS	CHACRAS DE CORIA-LUJAN DE CUYO-MENDOZA	CONVOCATORIA-2008	CORAZON EN LA BOTELLA	IDENTIDAD	EX CINE SPLENDID RECUPERADO
			AROMAS DE MIL COLORES	BARRIO Y EL CINE	EX CINE SPLENDID RECUPERADO
			¿CHACRAS SOBRE RUEDAS?	DESIGUALDAD SOCIAL Y ESTIGMAS	EX CINE SPLENDID RECUPERADO
			TU CUNA ES UN CONVENTILLO	DIVERSIDAD CULTURAL	EX CINE SPLENDID RECUPERADO
			DE MUROS Y PUENTES	BARRIO Y SENSACIONALISMO MEDIATICO	EX CINE SPLENDID RECUPERADO
ALAS	SALTA	TALLER DIRECTOR-2006	ASENTAMIENTO	DESIGUALDAD DEL BARRIO	VILLA JUANITA
			SALAMANCA TOURS	BARRIO-ESPECULACION INMOBILIARIA	VILLA JUANITA

Capítulo 4 Contextos de opresión: intervenir desde el teatro

“Hay que liberar al espectador de su condición de espectador, entonces podrá liberarse de otras opresiones.” (Augusto Boal, *Teatro del Oprimido*)



En este capítulo analizamos otro modo de teatro en la comunidad. Trabajaremos el Teatro del Oprimido, un modo teatral creado por Augusto Boal que se propone analizar opresiones a través del teatro. Veremos el nacimiento de esta práctica a través del recorrido artístico de Boal desde el Teatro Arena en Brasil, su exilio en Argentina y luego Europa, para retornar luego a su país y crear el Centro de Teatro del Oprimido de Río de Janeiro (CTO Río) que dará lugar a la formación de otros grupos en América Latina y distintos países del mundo. Analizaremos las concepciones teóricas en torno a la obra de Boal y, al ser una práctica que replantea su propia praxis, veremos los debates en torno a la concepción de opresión como una categoría social, el rol de *curinga* o facilitador, la idea de conflicto, la noción de “espect-actor” (contempla y a la vez interviene y modifica la escena) y los modos de plantear la dramaturgia. Como es una teoría planteada para una práctica teatral se analizan, además, sus técnicas y ejercicios.

Luego haremos un mapeo por los grupos de Teatro del Oprimido desarrollados en la última década en nuestro país; la propuesta teatral en espacios de fuerte vulnerabilidad social como la cárcel o el neuropsiquiátrico; el trabajo con opresiones en torno a temas como consumo de drogas, aborto, discriminación. Además describiremos la creación de la Red Relato Sur y la organización de los Encuentros Latinoamericanos de Teatro del Oprimido.

Por último analizaremos una expresión que nació en 2009 en el CTO Río con el propósito de trabajar exclusivamente opresiones de género: los Laboratorios Magdalenas, Teatro de las Oprimidas. Para ello platearemos ciertas reflexiones teóricas relativas al carácter performativo de la división sexo-género y el patriarcado en la sociedad contemporánea. Profundizaremos el abordaje de una práctica teatral que explora las opresiones desde distintos lenguajes (artes plásticas, expresión corporal, música, teatro) y se constituye como un laboratorio exclusivamente para mujeres. Haremos un análisis de un laboratorio por dentro, veremos los grupos Magdalenas en Argentina, el intercambio producido en el Primer Encuentro Internacional en 2015 y la configuración de una identidad particular que implica la idea de “ser Magdalena”.

4.1-Concepciones teóricas del Teatro del Oprimido

En este apartado analizaremos el Teatro del Oprimido desde sus propuestas teóricas relativas a la metodología, la categoría de oprimido, la realización de la dramaturgia, el

rol de facilitador o curinga. Pero antes, para comprender el contexto en el que este modo teatral se gesta y la historia de la creación de las distintas técnicas que componen al Teatro del Oprimido, nos centraremos en la figura de su creador: Augusto Boal.

4.1.1-Augusto Boal: su creador

El Teatro del Oprimido fue creado por el teatrista brasileño Augusto Boal. Recibido de ingeniero químico en Brasil, fue a hacer una especialización en EEUU y terminó estudiando teatro en la Universidad de Columbia donde tuvo como profesor John Gassner y estuvo sumamente involucrado en la movida teatral y vanguardista de los años 50. Según Geo Brito¹⁷⁰, coordinador del Centro del Teatro del Oprimido de Río de Janeiro (CTO Río), la experiencia de Boal en EEUU y en su regreso a Brasil fue de gran influencia para la creación años más tarde del Teatro del Oprimido. La figura de Bertolt Brecht fue fundamental, pero también las relaciones sociales que tuvo por esos años tan convulsionados donde la pregunta por el proceso de creación artística o el estatus del arte eran tópicos centrales. Según Britos una de las principales influencias de Boal fue la figura de Nelson Rodríguez, dramaturgo brasileño quien conoció antes de partir a EEUU. Al igual que la cercanía a Abdías Nascimento quien creó Teatro Experimental do Negro una compañía teatral donde la cultura afro se mezclaba con temas clásicos de la mitología griega y estaba conformada por afrodescendientes no profesionales que Nascimento había conocido en la cárcel luego de estar preso debido a su participación en protestas contra la discriminación racial. También Boal conoció al crítico Sábado Magaldi quien a su regreso a Brasil le presentaría a José Renato, director del Teatro Arena.

Boal en EEUU tomó contacto con el Actor Studio, vio sus obras y participó de algunas sesiones de las que quedó fascinado. Algunos de los integrantes de esta escuela teatral habían viajado a la URSS y habían tenido contacto con el pensamiento de Marx, Lukács, además de la influencia de Piscator, exiliado en EEUU por el nazismo, así como tantos otros artistas y pensadores de la época. Por lo tanto su paso por el Actor Studio, además del conocimiento teórico del teórico ruso Konstantín Stanislavski y la práctica teatral, implicó la influencia política en su formación donde a la vez que se padecía el macarthismo (persecución al comunismo, motivo por el cual Piscator terminó

¹⁷⁰ En conferencia realizada por Geo Britos en la Escuela de Teatro Político del Movimiento Popular La Dignidad, el 28 de septiembre de 2015.

abandonando este país), se pensaba en un marxismo desmarcado del stalinismo donde el teatro podía ser un vehículo para llevar a cabo una transformación social.

“Volví a Brasil con un diploma que nunca me sirvió, y con conocimientos teatrales adquiridos sin diploma que sí me han servido”, señala el teatrista brasileño (Boal, 1989:224). En 1955 regresó a Brasil e inmediatamente integró el Teatro de Arena en San Pablo, considerado uno de los grupos más importantes de teatro político de Brasil y Boal le proporcionó una impronta particular. Se trataba de un colectivo artístico de teatro militante con quienes realizó una gran cantidad de piezas teatrales de fuerte contenido político, basadas en las técnicas teatrales de Stanislavski ligadas al “método de las acciones físicas” aprendida en su estancia en EEUU:

Quando empecé en el Teatro Arena, el teatro brasileño estaba dominado por los directores italianos. Nosotros queríamos un teatro brasileño. Nuestra primera etapa fue naturalista, contra ese teatro europeizado con una estética que rechazábamos, queríamos algo nuestro: creamos un seminario de dramaturgia, un laboratorio de interpretación para estudiar Stanislavski...Después de esta etapa nos encontramos con un peligro, la tendencia a la reproducción casi fotográfica de la realidad. La superamos interpretando a los clásicos nacionalizados, vistos desde el punto de vista brasileño, el punto de vista del pueblo. (Boal, 1989:250)

En quince años de actividad continuada este teatro popular fue tomando las tradiciones populares brasileras e incorporó música. Luego fueron viendo “que el pueblo debía producir su teatro, tomar los medios de producción” (:251) y poco a poco fueron surgiendo en el propio trabajo las técnicas del Teatro del Oprimido. “Yo estaba muy ligado al Centro de Cultura Popular de Paulo Freire (CRPC), él se ocupaba de la alfabetización, yo del teatro” (Boal, 1989:252).

En 1964 la dictadura en Brasil censuró a los medios de comunicación y reprimió la actividad política, es entonces cuando Boal crea el *Teatro Periodístico*, así lo define Bárbara Santos coordinadora del Centro del Teatro del Oprimido de Río de Janeiro (CTO Río):

A partir de una noticia de periódico censurada, las técnicas de Teatro-Periodístico intentaban revelar lo que se había perdido en las líneas sustraídas del texto original. Crear imágenes para visibilizar ausencias: producir sonidos y ritmos para destacar silencios; repetir titulares para desmontar trampas; esas y otras formas eran utilizadas para denunciar las distorsiones producidas por la censura¹⁷¹.

En 1971 Boal es encarcelado por el gobierno dictatorial de Brasil y tras su liberación se exilia en Argentina. Era una época de fuerte agitación política y en Buenos Aires, además del teatro independiente que tomaba a Brecht y otros autores dentro de los

¹⁷¹ En Santos, Bárbara, “Camino que se hace al andar”, traducción Mariana Villani y Lala Fernández, inédito.

formatos del teatro burgués tradicional, también comenzaba su desarrollo el teatro militante que bajaba de los escenarios a los barrios. Boal realizó tres obras de teatro de autoría propia muy relacionadas con la coyuntura política de la época. La primera titulada “El gran acuerdo internacional del tío Patilludo” en 1971 en el contexto del Gran Acuerdo Nacional como se dio en llamar a la propuesta política del gobierno de facto de Lanusse, luego del golpe militar de Onganía. En el marco de la dictadura militar, la obra trataba con humor sobre la coyuntura política y su relación de dependencia con las directivas de los EEUU a partir de la figura del Tío Sam y una serie de súper héroes que eran interpretados desde lo que llamaba como “teatro comodín” donde los actores no se consagraban en una figura protagónica o un personaje determinado sino que iban rotando permanentemente interpretando todos los roles. La segunda obra “Torquemada”, una pieza autobiográfica sobre su estancia en la cárcel de Brasil como preso político, que se representó justo en el período de la masacre de Trelew en 1972. La obra terminaba con un fusilamiento masivo y aquel 22 de agosto día de los fusilamientos muchas salas teatrales habían decidido interrumpir la función como modo de protesta, el elenco en cambio decidió hacer la función y ésta tuvo una carga muy emotiva. Y finalmente realizó “Ay Ay, no hay cristo que aguante, no hay” en 1973 una parodia de las elecciones producidas con el regreso de Perón. Quienes trabajaron con él por esos años resaltaban su estilo festivo: se divertían y a la vez hacían un teatro político con un claro mensaje ligado a la transformación social, pero que se distanciaba de posibles encuadramientos partidarios. No caía en moldes o tendencias fijas, sino más bien fue realizando un modo particular de hacer teatro “Había estudiado Stanislavski en el Actor Studio en EEUU, pero a la vez era brasilero”¹⁷² señala Cecilia Thumin quien lo conoció como actriz en esa estancia en Buenos Aires, luego se casaron y estuvieron juntos hasta su muerte; actualmente Thumin dirige el Instituto Augusto Boal. Sostiene el actor Salo Pasik quien trabajó en estos tres espectáculos: “Tenía una alegría de vivir, esa alegría que uno tiene cuando está convencido de lo que debe hacer. Era un intelectual brillante y no se le notaba porque para él, el teatro era una fiesta”¹⁷³

Con el grupo de teatro Machete creó una modalidad teatral conocida como *Teatro Invisible* a partir de improvisaciones en los vagones del tren o en las colas frente a comercios donde los actores se camuflaban con el público presente e interpretaban

¹⁷² En documental Fairstein C., Cohen P., Markel D. (Realizadores). (2014). *Tras las huellas de Augusto*. Argentina: VacaBonsai Colectivo Audiovisual

¹⁷³ Ídem.

problemáticas que promovían el debate entre la gente. En el grupo participaba el dramaturgo Mauricio Kartun quien señala que habían conformado el grupo entre siete personas que interpretaban diversas situaciones:

Subíamos a los trenes, nos distribuíamos y una de las chicas, Bárbara Ramírez, que está desaparecida, era muy buena actriz, era muy flaquita y se ponía un gran almohadón para hacer de chica embarazada. Cuando subían los demás empezaban a pedir el asiento y cuando ella se sentaba empezaba a decir: “no es sólo que me den el asiento, acá deberíamos viajar mejor y no como sardinas, ¿por qué viajamos como sardinas?” Y otro en otra punta contestaba “sabe qué pasa esta es la hora en la que sale la gente de trabajar y quién va a poner mejor servicio para nosotros, nosotros somos sardinas” y ahí se iba generando la discusión donde cada uno iba agregando conceptos, terminábamos coreando algo y estaba calculado que ese era el tiempo en el que llegábamos a la estación y ahí bajábamos y nos íbamos. Al principio el público no sabía si era teatro o no, en un momento lo descubrían y ahí salíamos”¹⁷⁴.

Como señala Bárbara Santos “el objetivo del Teatro-Invisible es dar visibilidad a lo que está invisibilizado en la vida cotidiana.”¹⁷⁵

Boal se definía como marxista, pero sobre todo y según comentan quienes lo conocieron era un gran cuestionador de los modelos instituidos. Por lo tanto no se sintió identificado con el peronismo como otros grupos militantes de la época, ni tampoco con los lineamientos de la intelectualidad de izquierda en nuestro país. Era famoso en el ambiente under, más que en el clásico teatral, incluso muy cuestionado desde lecturas más convencionales de Stanislavski por su carácter rupturista con la escena teatral clásica, la construcción de personajes, el teatro de grandes parlamentos.

También recorrió Perú donde trabajó otras técnicas teatrales como el *Teatro Imagen*. En el marco del Programa de Alfabetización Integral (ALFIN) destinado a enseñar a leer y escribir a una población que hablaba 45 lenguas diferentes, la dificultad para comunicarse dio lugar a la creación del *Teatro-Imagen* donde se representan problemáticas a partir de imágenes corporales individuales y colectivas. También viajó por otros países de Latinoamérica (Chile, Venezuela, Colombia, México, Ecuador) lugares en los que fue probando otras técnicas tales como la más conocida, el *Teatro Foro*, donde se representa un problema real y en el momento de conflicto se invita al público a actuar soluciones posibles.

De la recopilación de experiencias y reflexiones en torno a la práctica teatral Boal publicó un primer libro a quien el editor aconsejó nombrar *Teatro del Oprimido*. De

¹⁷⁴ En documental Fairstein C., Cohen P., Markel D. (Realizadores). (2014). *Tras las huellas de Augusto*. Argentina: VacaBonsai Colectivo Audiovisual.

¹⁷⁵ En Santos, Bárbara, “Camino que se hace al andar”, traducción Mariana Villani y Lala Fernández, inédito

alguna manera aquello que se iba gestando fue tomando forma y una nomenclatura posible que luego identificaría este modo teatral en más de 70 países del mundo. Pero la dictadura en Argentina provocó un nuevo exilio, en 1975 lo invitaron a dar clases en Lisboa (Portugal) y se fue hacia allí junto a su mujer donde formó el grupo La Barraca, dos años después se fue a París (Francia) y creó en 1979 el primer Centro de Teatro del Oprimido. En Europa, decía, no se veía la opresión tan manifiesta que sucedía en América Latina y sin embargo había otro tipo de opresiones, silenciosas, internalizadas, naturalizadas allí creó, entonces, técnicas teatrales que llamó *Arco Iris del Deseo* un conjunto de juegos y ejercicios para abordar esas opresiones a través de procesos colectivos.

En 1986 regresó a Río de Janeiro para dirigir el CTO- Río (Centro de Teatro del Oprimido de Río de Janeiro), en 1989 participó activamente en apoyo a la candidatura de Luis Ignacio Lula da Silva que perdió las elecciones a pesar de los 31 millones de votos y con este tema realizó la obra teatral *Somos 31 millones ¿Y ahora?* La obra convocaba a seguir movilizándose para conseguir la transformación política del país. En 1992 el CTO-Río apoyó nuevamente al Partido de los Trabajadores para las elecciones municipales y le propusieron a Augusto Boal ser candidato a legislador de la ciudad de Río de Janeiro. En principio Boal rechazó la oferta, pero luego la terminó aceptando y ganó las elecciones. En su mandato legislativo propuso que “el elector se transforme en legislador”¹⁷⁶. Creó así el Teatro Legislativo donde los espectadores ensayan en escena alternativas y luego las escriben para la creación de propuestas legislativas:

La experiencia fue desarrollada con los grupos más diversos –jóvenes en situación de riesgo social y/o conflicto con la ley; mujeres que sobrevivieron a la violencia sexual; homosexuales en lucha contra la discriminación; trabajadoras domésticas; usuarios de salud mental; adultos privados de la libertad; personal penitenciario –entre otros- y generó 13 leyes municipales, 4 leyes estatales y proyectos de ley en discusión en el Congreso Nacional¹⁷⁷.

En estas dramatizaciones Boal y el equipo del Centro de Teatro del Oprimido de Río de Janeiro (CTO Río) fueron percibiendo cierta pobreza expresiva debido a la carencia de experiencias pedagógicas emancipadoras y a lo que Boal entendió como la tercera guerra mundial “la invasión de cerebros, a través de sonidos, imágenes y palabras pre-producidas por los medios de comunicación”. Tal como comenta Bárbara Santos:

¹⁷⁶ Santos, Bárbara “Camino que se hace al andar”, traducción Mariana Villani y Lala Fernández, www.cto.org.

¹⁷⁷ Ídem.

Existía la necesidad concreta de encontrar alternativas para desarrollar un sentido estético propio de los integrantes de los grupos, que tenían la estética de las telenovelas como referencia, con un arsenal reducido de opciones y una importante limitación del espacio de creación...¹⁷⁸

Así en los albores del siglo XXI el equipo de CTO Río fue desarrollando la *Estética del Oprimido*, técnicas ligadas a estimular la creatividad a partir de la palabra, el cuerpo, los sonidos: “un ejercicio de libertad que se opone al consumo pasivo y estimula la producción creativa y crítica de cultura y conocimiento”¹⁷⁹ lo que dio lugar a su último libro *Estética del oprimido*. Allí Boal define con preocupación lo que expresa como “invasión de cerebros”:

La violencia habitual de las películas y la televisión busca conducir a los espectadores a un miedo y un desequilibrio emocional que recuerda a los primeros meses de vida del recién nacido ante el espanto que le causa el mundo...Esta infantilización del espectador es peligrosa porque inculca en su cerebro pasivo, un mundo virtual fabricado por los dueños de los medios de comunicación, con sus valores e intereses. (Boal, 2016:181,193)

El libro se terminó poco antes de su muerte el 2 de mayo de 2009 y posteriormente fue editado en Buenos Aires junto a la reedición de *Teatro del Oprimido y Teatro del Oprimido 2* en colaboración con el Instituto Boal.

4.1.2-¿Qué es el Teatro del Oprimido?

Esta expresión teatral se basa en la pedagogía de Paulo Freire con quien Boal había compartido muchas experiencias en los centros de pedagogía popular creados por este educador en Brasil. Como vimos en el Capítulo 1, Freire pensaba cómo lograr la emancipación a través de la educación. En *Pedagogía del Oprimido* (Freire,1971), critica la educación tradicional que denomina “bancaria” y propone una pedagogía crítica que construya saber a partir del diálogo entre educadores y educandos, una pedagogía que se constituya como acto creador, como un acto de liberación.

Desde estos lineamientos, el Teatro del Oprimido intenta encontrar a través de la dramatización soluciones a problemas cotidianos de los “oprimidos” (entendiéndose por tal los grupos sociales más excluidos: grupos de inmigrantes que sufren discriminación, mujeres víctimas de violencia, chicos en situación de calle, grupos de alta vulnerabilidad social). Parten de la idea de que todos pueden hacer teatro y rechazan la división “los que saben” (maestros en educación, actores en teatro) y los “condenados a la pasividad” (Boal, 1989:16).

¹⁷⁸ Santos, Bárbara “Camino que se hace al andar”, traducción Mariana Villani y Lala Fernández, inédito.

¹⁷⁹ Ídem.

El Teatro del Oprimido no es una serie de recetas, de procedimientos liberatorios, un catálogo de soluciones ya conocidas: es sobre todo, un trabajo concreto sobre una situación concreta, en un momento dado, en un lugar determinado...El Teatro del Oprimido es siempre un diálogo: enseñamos y aprendemos. (Boal, 1989:14-15)

Actualmente estas técnicas son utilizadas por distintas instituciones y organizaciones sociales de más de 70 países¹⁸⁰.

¿Cuál es el propósito de este tipo de teatro?

El Teatro del Oprimido tiene dos principios fundamentales: en primer lugar transformar al espectador –ser pasivo, receptivo, depositario- en protagonista de una acción dramática sujeto, creador, transformador; en segundo lugar tratar de no contentarse con reflexionar sobre el pasado, sino preparar para el futuro (Boal, 1989: 17).

De esta manera, lejos de producir la catarsis en un momento determinado, el propósito de estas técnicas es atravesar la experiencia artística para estimular la transformación social. Y para que ello ocurra su práctica no debe ser un acto aislado, sino que es necesaria la tarea de multiplicación, que sean muchos los que pasen por esta experiencia que no solicita capacidades determinadas:

La actividad artística es natural en todos los hombres y en todas las mujeres. Lo que nos limita y reduce en nuestra capacidad de expresión son las represiones que padecemos por nuestra “educación”. Los niños bailan, cantan y pintan. Luego la familia, la escuela, el trabajo los reprimen y acaban por convencerlos de que no son ni bailarines, ni cantantes, ni pintores. Sin embargo, debemos aceptar que todos los hombres son capaces de hacer todo lo que un hombre es capaz de hacer...Todos pueden hacer teatro, inclusive los actores (Boal, 1989:16).

Boal concibió distintas técnicas de trabajo que fuimos mencionando en su biografía, a continuación las describimos en forma puntual:

-*Teatro Periodístico*: transformación de noticias en escenas teatrales a través de la lectura de una noticia, el cruce entre una información y otra, la dramatización de la noticia y la lectura, entre otros modos.

- *Teatro Imagen*: se propone convertir al cuerpo en estatuas de opresión y luego de liberación que posteriormente son analizadas por el grupo.

- *Teatro Invisible*: consiste en que los participantes dramaticen un tema del momento y lo hagan a modo de performance en espacios públicos, lugares de ocio, medios de transporte de forma tal que el espectador piense que ello ocurre realmente.

- *Teatro Foro*: es la práctica más habitual, foro significa plaza pública, lugar donde se puede discutir libremente. Se dramatiza una situación de opresión y cuando ésta llega al

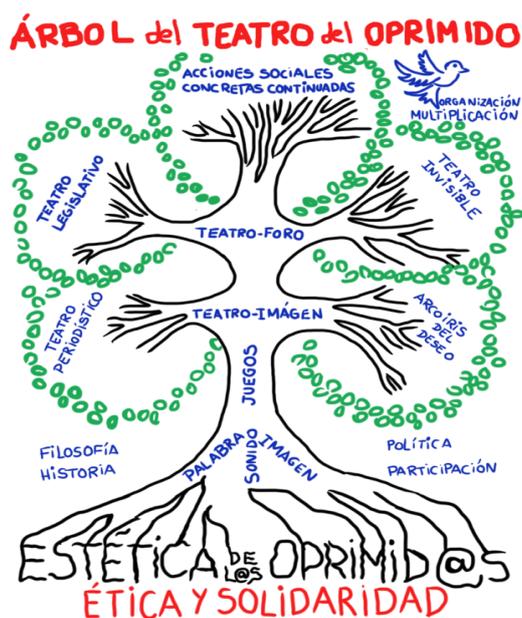
¹⁸⁰ www.theatreoftheoppressed.org

punto de máxima tensión se detiene la escena, un coordinador llamado curinga interpela a los espectadores (los espect-actores en términos de Boal) acerca de lo que se vio y qué harían para solucionar ese conflicto. Las propuestas no quedan en el plano intelectual, sino que se hacen cuerpo: los espect-actores (y de ahí viene su nombre) deben pasar a escena a actuar aquello que proponen interpretando el personaje principal o personajes ayudantes, nunca tomando el lugar del opresor, ya que sostienen que el cambio se produce “desde abajo”, desde los propios oprimidos.

-*Teatro Legislativo*: dramatización por parte de los grupos sociales involucrados en un proyecto de ley con el fin de advertir las problemáticas y delinear propuestas legislativas.

-*Arco Iris del Deseo*: ejercicios ligados a la búsqueda del propio deseo y la liberación de las represiones impuestas.

-*Estética del Oprimido*: conjunto de técnicas que une todas las propuestas anteriores y le proporciona fundamentos filosóficos, sociales y políticos que Boal sintetiza bajo la figura del árbol. La tierra fértil del árbol está compuesta por la Ética y la Solidaridad, las raíces los basamentos filosóficos, políticos, históricos, sociales. En el tronco están la *Palabra*, la *Imagen* y el *Sonido* que se manifiestan en juegos lúdicos que estimulan la creatividad. El árbol posee cuatro copas: *Teatro Periodístico*, *Arco Iris del Deseo*, *Teatro Invisible*, *Teatro Legislativo*. En el corazón del Árbol, la “*copa soberana*” (Boal, 2016:218), el *Teatro Foro* y antes de arribar a éste el *Teatro Imagen*. Tal como lo indica la siguiente imagen elaborada por el autor:



Como señalamos, Boal concibe al Teatro del Oprimido como algo más que un conjunto de técnicas y ejercicios: “El Teatro del Oprimido siempre debe estar encaminado a la construcción de un modelo de acción futura” (Boal; 1989:16). Imbuido en el clima revolucionario de los 70 en América Latina sostenía:

Brecht dijo que el teatro debe ponerse al servicio de la revolución. El Teatro del Oprimido no está al servicio: es parte integrante de la revolución, es su preparación, es su estudio, su análisis, el ensayo general de la revolución (Boal; 1989:17).

Y la primera ruptura la hace en relación al propio teatro clásico que coloca a actores de un lado y espectadores de otro:

Hay que liberar al espectador de su condición de espectador, de la primera opresión con la que choca el teatro. Espectador, ya estás oprimido porque la representación teatral te ofrece una visión acabada del mundo, cerrada; inclusive si la apruebas, ya no puedes cambiarla. (Boal, 1989: 228-229).

Retomando los debates planteados en el Capítulo 1, en torno al lugar del espectador, Boal como J. Rancière (2011) señala que el espectador debe tomar parte de la escena y lleva ello al extremo al plantear que el Teatro del Oprimido no se constituye como una obra acabada sino como una dramaturgia abierta donde el espectador es parte fundamental de dicha construcción: “Estamos acostumbrados a obras en que los personajes hacen la revolución en el escenario y los espectadores se sienten revolucionarios triunfantes en sus butacas: ¿para qué hacer la revolución en la realidad si ya la hicimos en el teatro?” (Boal, 1989:42). Desde esta perspectiva el arte aparece como un momento catártico para luego volver a la rutina, aquel “anhelo de los rebeldes” (Marcuse, 2004). Mientras el Teatro del Oprimido propone que, lejos de calmar, “la práctica de estas formas teatrales crea una especie de insatisfacción que necesita complementarse a través de la acción real.” (:42).

De allí que Boal señale que estas experiencias se sabe cómo comienzan, pero no como terminan, “porque el espectador está libre de sus cadenas, finalmente actúa y se convierte en protagonista” (:43).

Desde la configuración del teatro clásico el espectador se convirtió en un ser pasivo:

La poética de Aristóteles es la poética de la opresión: el mundo es conocido, perfecto o por perfeccionarse, y todos sus valores son impuestos a los espectadores; éstos delegan pasivamente poderes en los personajes para que actúen y piensen en su lugar. Al hacerlo, los espectadores se purifican de su falla trágica: es decir de algo capaz de transformar a la sociedad (Boal, 1989:58).

Con Brecht, el teatro tematiza sobre las opresiones del espectador: “El espectador ya no delega poderes en los personajes para que piensen en su lugar, aunque continúe delegándole poderes para que actúe en su lugar. (:59)

Si en Aristóteles, entonces, el teatro cumplía una función moral-disciplinadora, en Brecht el teatro problematiza la realidad social, pero continúan siendo los actores los dueños del decir, los representantes del sentir popular y ello, sostiene el teatrero brasileño, se supera con la poética del oprimido porque “el espectador ya no delega poderes en los personajes ni para que piensen, ni para que actúen en su lugar. El espectador se libera: ¡piensa y actúa por sí mismo! ¡Teatro es acción!” (Boal, 1989:59).

Pero para llegar a esta práctica, Boal atravesó por distintas experiencias, en el libro *Arco Iris del Deseo*, cuenta cómo en los inicios de su recorrido teatral, cuando había conformado el grupo Teatro Arena, viajaban a distintos puntos de Brasil, comprometidos con la realidad social de su país. Imbuido en el clima de denuncia propio de los años 60, realizaban un teatro militante bajo el estilo de *agit prop* (agitación y propaganda) con la idea de “concientizar”, de dar consejos a los más vulnerables para sean éstos quienes se levanten contra la explotación:

Escribíamos obras contra la injusticia, obras enérgicas, violentas, agresivas. Éramos heroicos al escribirlas, sublimes en las representaciones: eran obras que acababan casi indefectiblemente con los actores entonando en coro canciones exhortantes, canciones que contenían siempre frases como: “¡Derramemos nuestra sangre por la libertad! ¡Derramemos nuestra sangre por nuestra tierra! ¡Derramemos nuestra sangre, derramémosla!”. Era lo que en aquel momento nos parecía justo y necesario: incitar a los oprimidos a luchar contra la opresión. ¿A qué oprimidos? A todos. En general. Un poco demasiado en general. Y utilizábamos el arte para decir la verdad, para dar soluciones: enseñábamos a los campesinos a luchar por sus tierras, pero éramos gente de ciudad; enseñábamos a los negros a luchar contra el racismo, blancos como aspirinas que éramos la mayoría; enseñábamos a las mujeres a luchar contra sus opresores. ¿Cuáles? Nosotros; pero éramos, casi todos, hombres feministas. Lo que cuenta es la intención. (Boal, 2004:12).

Un día, terminada la representación en un pueblo del nordeste brasileño, ante un grupo de la Liga Campesina (sindicato de trabajadores agrícolas) un campesino se acercó y les propuso, tal como anunciaba la obra, salir a pelear, ellos tenían armas dispuestas para ello. Los actores con miedo le explicaron que se trataba de una ficción y no una realidad, que ellos no sabían ni estaban dispuestos a pelear realmente, a lo que el hombre les dijo: “la sangre que según vosotros debe derramarse es la nuestra y desde luego no la vuestra, ¿no es eso?” (Boal, 2004:13). De allí que el grupo se replanteó el sentido de un teatro que daba consejos, pero que no estaba dispuesto a ponerlos en acción: “los hombres blancos de la ciudad poco tenían que enseñarles a las mujeres

negras del campo” (Boal, 2004:13). Comenzaron, entonces, a hacer obras de teatro cuyos temas eran propuestos por los participantes. Las escenas abordadas se detenían en el momento de la crisis y se le preguntaba al público cómo seguir. Los espectadores explicaban sus ideas y los actores las iban dramatizando. Bajo esa forma ya no daban consejos, pero los actores eran los que actuaban. En términos de Freire (1971), los actores aún conservaban un lugar de poder. Pero, como reseña en *Arco Iris del Deseo* (Boal, 2004), una vez una señora cuyos consejos no eran interpretados por el grupo de actores pasó a dramatizar y ello les permitió darse cuenta que no todo se puede verbalizar y que para hacer partícipe realmente al público hay que incorporarlo en la dramatización, hay que poner el cuerpo:

Quando el propio espectador sube al escenario y actúa la escena que se había imaginado, lo hará de una manera personal, única e inimitable, como sólo él puede hacerlo y ningún artista en su lugar. Cuando es el espect-actor mismo quien sube a escena a mostrar SU realidad y transformarla su antojo, vuelve a su sitio cambiado, porque el acto de transformar es transformador. (Boal, 2004:15,16).

De esta manera nació el Teatro Foro una de las técnicas más conocidas del Teatro del Oprimido. Actuar implica un desdoblamiento del sujeto, señala Boal. El individuo lleva a escena sus conflictos, se observa a sí mismo en acción y pone el cuerpo para pensar la posibilidad de alternativas: “se crea una composición tripartita: el yo-observador, el yo-en-situación, y el yo-posible. (Boal, 2004:31)

Vimos en el Capítulo 1 la importancia de lo corporal junto a la razón (Marcuse, 1975, 2004), el desplazamiento del cuerpo en la Modernidad (Le Breton, 1995, 2002; Merleau Ponty, 1994, 2003) y las propuestas que desde el teatro ponen el cuerpo del actor en el centro de la escena (Artaud, 2001; Díaz, 2010; Grotowski,2000). En esta práctica es el propio espectador el que “pone el cuerpo” en escena para imaginar alternativas en la misma acción dramática. El teatro abre la posibilidad que el espect-actor exteriorice una situación, la lleve a la escena dramática junto a otros y a su vez la muestre al público. Por lo tanto se idea la situación y se la interpreta. En términos de Dubatti (2003) el acontecimiento expectatorial se suspende al final de la obra, y los espectadores (algunos de ellos) forman parte del acontecimiento poético. Se pone en juego lo sensible y lo inteligible en términos de Marcuse (2004) del propio espectador, ya que en la acción dramática intervienen la comprensión, lo corporal y lo afectivo: “Esas tres zonas no son como países en un mapa, cada uno con su color y sus fronteras. Entre ellas los cruces son libres y el flujo constante: las sensaciones se transforman en emociones y éstas tienen sus razones.” (Boal, 2004:51)

Para construir la escena dramática se recurre a la memoria y aquí pondremos especial énfasis ya que consideremos un concepto clave en esta práctica teatral. Como en el Teatro Comunitario la memoria es clave en la construcción de las obras, pero a diferencia de esta expresión, evocar opresiones no siempre resulta sencillo, ni una tarea meramente consciente, por lo tanto en los talleres se rememora desde ejercicios corporales ligados al trabajo de introspección propio del laboratorio teatral y se recurre para ello a la memoria emotiva y la memoria sensible.

Muchos teóricos teatrales han puesto el acento en el acercamiento a la escena dramática desde la memoria. La memoria emotiva desarrollada por Stanislavski, en su primera etapa de trabajo, planteaba la idea de evocar los recuerdos pasados del actor para recrear este sentimiento y volcarlo en el espectáculo. Desde concepciones teatrales más corporales se trató de involucrar a la memoria no tanto como el recuerdo racional de un acontecimiento, sino a partir de explorar el ámbito sensible. Así lo comprendió el director polaco Jerzi Grotowski (2000) y su Teatro de Laboratorio donde desde la idea de cuerpo-memoria o cuerpo-vida, el teatro proporcionaba al actor la posibilidad de destrabar su cuerpo de los bloqueos cotidianos para a partir de allí conseguir una apertura sensible. Siguiendo estos lineamientos, Augusto Boal sostiene que el espacio estético da la posibilidad de liberar la memoria y la imaginación. Una memoria donde está implicado el ámbito sensorial, afectivo y la selección consciente de los acontecimientos pasados. El teatrista brasileño en *El arco iris del deseo* (2004) plantea que la memoria está totalmente asociada a la imaginación, por tanto recuerdos y creación son dos caras de la misma moneda:

Imaginar es crear algo nuevo a partir de cosas ya conocidas. La imaginación mezcla las memorias y sigue hacia adelante. Me atreveré incluso a decir que la imaginación es la memoria transformada por el deseo. Una es retrospectiva; la otra prospectiva. (:40)

La memoria no sólo involucra la conciencia, sino que nuestro cuerpo es un gran evocador del pasado subjetivo a través, entre otros ámbitos, de la memoria sensible. Los sentidos son una fuente incalculable de recuerdos que hasta a veces nos sorprenden y nos hacen viajar hacia lugares que no teníamos del todo presentes. De los cinco sentidos el olfato y por añadidura el gusto juegan un rol fundamental, Le Breton (2009) en *El sabor del mundo* sostiene que la memoria olfativa posee un raro poder de evocación, ya que tiene la capacidad de proyectar al individuo lejos en el tiempo. Por ser el olfato uno de los sentidos que más se involucra en la intimidad de la persona, interpela su

identidad, lo traslada hacia la infancia y lo carga de emotividad. Sin embargo el olfato ha sido un sentido muchas veces denigrado por la cultura occidental.

Tal como señalamos en el Capítulo 1 las sensaciones se encuentran acotadas por la racionalidad, y aunque de los sentidos el privilegio dado a la vista es notable, Boal sostiene que no miramos realmente todo lo que nuestros ojos captan: “Las cosas pasan ante nuestros ojos, pero en realidad miramos muy pocas de ellas, dado que el acto de la conciencia implica una selección, una organización del mundo, de los miedos, pero también de los deseos “. (Boal, 2004:48)

Y para conectarse con esos deseos es necesario desplegar una sensibilidad que evoque a los cinco sentidos: “El olfato y el gusto -el olor y el sabor-, tan importantes en la vida cotidiana, apenas tienen importancia en el tablado. No obstante, son importantes en sí mismos porque aunque tengamos cinco sentidos, el cuerpo es único.” (Boal, 2004:50)

Durante su exilio en Francia, este teatrero brasileño pudo advertir que la opresión no sólo atañe a aquellos que padecen condiciones de vulnerabilidad social, sino que en ocasiones ésta se aloja dentro de uno mismo: “La soledad, la incapacidad de comunicarse, el miedo al vacío” eran otras opresiones que conducían a situaciones de profundo bloqueo, declara (Boal, 2004:23). Por lo tanto fue viendo el desarrollo de técnicas que pudieran desbloquear represiones internas asentadas y naturalizadas en las prácticas cotidianas, luchar contra los “policías en la cabeza” para dejar fluir el arco iris de deseos propios de cada ser humano: “Es difícil reconocer nuestro propio deseo, inventar nuestro futuro. Como si el ser humano no estuviera preparado para realizar sus deseos, sino únicamente para deseárselos” (Boal, 2004:98). De ahí que el Teatro del Oprimido se constituya como una práctica “dinamizadora”:

La meta del Teatro del Oprimido no es llegar a un equilibrio tranquilizador, sino al desequilibrio que conduce a la acción. Su objetivo es dinamizar. Esto se consigue a través de su acción concreta, en escena: ¡el acto de transformar es transformador! Transformando la escena, me transformo. (Boal, 2004: 99).

A lo largo de casi 40 años Boal se dedicó a pensar modos teatrales que sirviesen para la emancipación de los oprimidos, en diversas oportunidades manifestó que las técnicas del Teatro del Oprimido no surgieron de la invención individual sino como consecuencia de descubrimientos colectivos, en la interacción con grupos sociales y

experiencias concretas “Cada técnica del Teatro del Oprimido representa una respuesta concreta a una demanda efectiva de la realidad”¹⁸¹.

4.1.3-Categoría de oprimido, dramaturgia y rol del facilitador

En el siguiente apartado conceptualizaremos la idea de opresión y cómo pensar la categoría de oprimido. Según reflexiona Julián Boal, hijo de Augusto Boal quien trabajó en el Centro de Teatro del Oprimido de París (CTO París) y en los últimos años forma parte de la coordinación artística en Centro de Teatro del Oprimido de Río de Janeiro (CTO Río), siguiendo la perspectiva marxista, la opresión se basa en una relación dialéctica opresor-oprimido. Como advertimos en el pensamiento de Foucault (1980) en el Capítulo 1 el poder es relacional, por lo tanto no se trata de pensar en aislar los términos sino, atacar la propia relación (la desigualdad, la discriminación, la esclavitud...): “El oprimido sólo se constituye en relación a su opresor, no está antes, cada cosa contiene en sí la raíz de todo movimiento, de toda manifestación vital.”¹⁸²

La opresión no es una esencia, ni tampoco una condición subjetiva (“yo pienso que soy oprimido”), sino de un lugar social: “No se puede comprender la relación entre un trabajador y un patrón sin intentar entender el capitalismo, ni la relación entre un blanco y un negro sin tener en cuenta el racismo, o la relación entre un hombre y una mujer sin considerar el patriarcado”.¹⁸³

Señala Julián Boal que el término opresión fue muy usado durante los años 70 y hoy se prefiere hablar de víctimas o excluidos. Sin embargo el significado no es el mismo, la víctima es vista como alguien sin recursos o que le ocurrió una desgracia por la cual se debe sentir pena o compasión, pero no apoyo para su transformación: “la palabra ‘víctima’, usada fuera de contexto, privilegia el aspecto irracional de la vida en sociedad y le quita responsabilidad a los grupos opresores.” De la misma manera funciona la palabra “excluido”:

En Francia la Agencia Nacional para el empleo (ANPE) ofrece a mujeres desempleadas cursos de relooking en el que ellas aprenderán a maquillarse y vestirse para sus próximas entrevistas de trabajo. O sea que para la ANPE no hay desempleo en Francia, sino

¹⁸¹ En Santos, Bárbara “Camino que se hace al andar”, traducción Mariana Villani y Lala Fernández, inédito.

¹⁸² Conferencia realizada en Barcelona en el grupo Pa Tottom uno de los grupos a quien, según nos señaló Julián Boal y en el marco de una fuerte crítica que hace este teatrista al devenir de muchos grupos de Teatro del Oprimido en Europa, mejor interpreta la política del Teatro del Oprimido, “es el mejor grupo de Europa”, sostiene.

¹⁸³ Boal, Julián, “Opresión”, Revista *Metaxis* N°6, en <http://ctorio.org.br>

mujeres demasiado feas, la sociedad no tiene que cuestionarse, son los excluidos los que deben hacer más esfuerzos.¹⁸⁴

A diferencia del vulnerable, el oprimido desea cambiar su situación, se plantea un lugar de lucha y se propone ese cambio en términos colectivos. En el Teatro del Oprimido se habla de opresiones como problemáticas sociales y allí radica una de las principales diferencias con una terapia. El Teatro del Oprimido no se considera terapéutico, sino político, en tanto que no es una herramienta para el desarrollo personal, sino, como señala Augusto Boal, “un ensayo para la revolución”. “El psicodrama tiene como meta curar al paciente, el Teatro Foro cambiar la sociedad” (Boal, 1989: 233). De allí el carácter colectivo y lo esencial de los procesos de multiplicación.

Cora Fairstein, una de las principales referentes de esta expresión en nuestro país, sostiene que la categoría de oprimido forma parte de una discusión interna dentro del Teatro del Oprimido: “Es una pregunta que está todo el tiempo dando vueltas. Pero en principio siempre tenemos que pensar en grupos de oprimidos, no personas. Se trata de trabajar problemas sociales, no personales.”¹⁸⁵

Dentro de estos grupos se suele pensar que los Oprimidos son sólo los grupos sociales más vulnerables, advierte Fairstein:

Hay un mote dentro del Teatro del Oprimido porque pareciera que las opresiones sólo son de clase y no son sólo de clase. Cuando trabajamos patriarcado esto atraviesa todas las clases sociales. No es un teatro para pobres, obviamente que las opresiones de clase son peores y condicionan un montón de situaciones. En realidad definimos oprimidos como grupos con minoría de derechos.¹⁸⁶

Es mucho más sencillo visualizar la opresión en las clases más bajas. En general cuando hace talleres con gente de clases medias, señala Cora Fairstein, éstos vienen a conocer la técnica para trabajar con otros, “los oprimidos”:

Cuando planteo ver una situación en la que ellos se hayan sentido oprimidos les cuesta mucho. Está muy presente el mito del éxito y es una instancia muy linda en el taller pensar algo de ellos, de sus propias opresiones. El Teatro del Oprimido siempre trabaja con la propia experiencia, yo no puedo hablar de las situaciones de otros.¹⁸⁷

También aclara que opresores y oprimidos no son ni buenos, ni malos ni son categorías estancas: “a veces tienen muchas contradicciones alguien puede ser un luchador y después pegarle a su mujer cuando llega a la casa.”¹⁸⁸

¹⁸⁴ Boal, Julián, “Opresión”, Revista *Metaxis* N°6, en <http://ctorio.org.br>

¹⁸⁵ Testimonio en entrevista realizada.

¹⁸⁶ Ídem.

¹⁸⁷ Ídem.

¹⁸⁸ Ídem.

Respecto a este planteo el Centro de Teatro del Oprimido de Rosario sostiene que los términos de opresor y oprimido remiten fuertemente a un momento histórico y por lo tanto muchos ven estas categorías con cierta reserva, pero eso no implica que no estén carentes de actualidad:

Consideramos que estas dos “posiciones” refieren, en principio, a todo vínculo asimétrico en lo que concierne al ejercicio de poder, pero además son términos que se definen situacionalmente, es decir, según las circunstancias singulares en las que nos encontremos. Lo cual no implica, de ninguna manera, la relativización de las profundas desigualdades sociales que efectivamente operan en nuestra actualidad. Podemos ampliar diciendo que nos reconocemos como Oprimidos cada vez que somos “privados”, social, cultural, política, económica, racial o sexualmente de nuestro derecho al Diálogo. Y aquí Diálogo es entendido como espacio de intercambio, como posibilidad de decidir junto a otros sobre el rumbo de nuestra existencia.¹⁸⁹

Como señala Gramsci (1971), el poder necesita su legitimación y por lo tanto es susceptible de producir resistencias. Julián Boal problematiza la relación entre los facilitadores de Teatro del Oprimido y los grupos sociales en los que interviene y propone plantear como Freire (1971) y Rancière (2011) desmarcarse de discursos iluminados y ligados a dar soluciones, para poder abrir interrogantes, así señala que el oprimido:

No es bobo y que hay que iluminar, ni es sagrado. En un lugar de no poder, un lugar en una relación dialéctica que se desea cambiar, que está en crisis, pero no en el sentido de depresión, sino de oportunidad y desde allí se trabaja en el Teatro del Oprimido. No para encontrar “soluciones”, sino para abrir caminos.¹⁹⁰

El hijo de Boal da charlas sobre conceptos marxistas tales como división social del trabajo, fetichismo de la mercancía, la dialéctica marxista para profundizar en la práctica del Teatro del Oprimido y darle una marco de mayor reflexión, y en este sentido señala que el Teatro del Oprimido cuestiona el empobrecimiento de la experiencia a partir de la división social del trabajo y las especializaciones, lo que vimos desde la Escuela de Frankfurt (Horkheimer y Adorno, 1971) en el Capítulo 1 como una concepción del trabajo tan reduccionista que termina mecanizando, estableciendo diferenciaciones sociales, alienando al ser humano:

Mi padre decía la madre de todas las opresiones es la especialización, por eso dice todos pueden hacer teatro inclusive los actores... Nosotros tampoco debemos caer en esta trampa, especializarnos en facilitadores y llegar a separarnos de los demás, pensarnos superiores y suponer que todos pueden hacer teatro si me tienen a mí de facilitador.¹⁹¹

¹⁸⁹ En Grupo de teatro del Oprimido de Rosario (2010) “Intervenir el Aislamiento”, en Revista *Micropolíticas* Año 1 N° 5.

¹⁹⁰ Boal, Julián, “Opresión”, Revista *Metaxis* N°6, en <http://ctorio.org.br>.

¹⁹¹ Julián Boal, en Conferencia realizada en la Escuela de Teatro Político, 12 de julio de 2015.

Como dijimos, esta metodología fue desarrollada en los años 70 en un contexto diferente al que vivenciamos en la actualidad, y aunque tiene absoluta vigencia, se debe cuidar que no sea malinterpretada y termine operando al servicio de la productividad:

Hay que tener cuidado con estos esquemas tan rígidos y cierto reduccionismo en relaciones individuales que hoy se asemejan en el discurso a los libros de autoayuda, esta idea de que “si te lo propones tu puedes”, una dramaturgia de la voluntad, lo que se termina viendo más como un problema personal que un planteo político más profundo.¹⁹²

En este sentido Julián Boal que conoció profundamente muchos grupos de Teatro del Oprimido de Europa y asistió a festivales internacionales de Teatro del Oprimido que hay en distintas partes del mundo, señala ciertos errores en los que se suele caer en la práctica de Teatro del Oprimido:

Le decimos a la gente que hay muchas posibilidades de solucionar, pero sólo le damos un esquema posible, tenemos la solución al problema antes de tener el problema y en realidad más que convencer al opresor, hay que destruir el lugar de opresión. Y para esto es necesario pensar en organizarnos en forma colectiva, buscar aliados y ver sus contradicciones, no tratar de convencer al opresor sino construir una fuerza que destruya el lugar del opresor.¹⁹³

Cora Fairstein, al respecto, sostiene: “no se trata de utilizar una metodología desde una idea evangelizadora, yo nunca voy a trabajar una opresión que no esté manifestada por la propia comunidad.”¹⁹⁴

Otra de las críticas que realiza Julián Boal tiene que ver con que muchas experiencias con la idea de actualizar el Teatro del Oprimido conservan únicamente la parte lúdica, de juegos y ejercicios y olvidan el tema de la opresión. Ello conlleva a ver la práctica de manera instrumental como una suerte de herramienta susceptible de ser utilizada en los más diversos ámbitos lo que se distancia enormemente de los objetivos de esta expresión teatral. Así lo define Cora Fairstein:

Está muy difundida la idea de que el Teatro del Oprimido es un conjunto de juegos y ejercicios. El Teatro del Oprimido, en cambio, es un modo de hacer teatro con una mirada militante y política de transformación social profunda y concreta que, entre otras cosas, tiene una serie de ejercicios y técnicas. Hacer Teatro del Oprimido implica compromiso, formación, conocer las técnicas.¹⁹⁵

Así como la opresión no es individual, tampoco lo son las dramatizaciones. Bárbara Santos, coordinadora del Centro de Teatro del Oprimido de Río de Janeiro y creadora de los Laboratorios Magdalenas advierte el peligro que se ve en algunas producciones de Teatro Foro, donde se realizan obras sobre situaciones particulares olvidando el

¹⁹² Julián Boal, en Conferencia realizada en la Escuela de Teatro Político, 12 de julio de 2015.

¹⁹³ Ídem.

¹⁹⁴ En entrevista realizada.

¹⁹⁵ Ídem.

contexto en el que sucede esta problemática. De ahí la importancia de poder insertar la situación en su contexto social-político, lo que la teatrística define como un ejercicio de Ascesis¹⁹⁶, del paso de lo micro de la situación particular a su dimensión socio-política más amplia: “Es fundamental crear condiciones para hacer el recorrido que comienza en el caso particular y sigue en dirección al contexto social que inserta y que esclarece ese hecho concreto.”¹⁹⁷.

En relación al conflicto, en el Teatro Foro, éste dará lugar a la pregunta que se le hará a la plantea por lo tanto debe ser claro y susceptible de ser reconocido por el público con facilidad. De allí que se conciben conflictos antagónicos como aquellos donde la confrontación entre opresores y oprimidos es radical por lo tanto la resolución depende de la eliminación del poder del opresor, ya que no hay modo de conciliación posible; como ejemplo señala a los trabajadores rurales del movimiento Movimiento sin Tierra (MST) y los latifundistas. Hay conflictos no antagónicos donde la resolución puede darse a partir de un acuerdo, ya que está el deseo mutuo de superar el antagonismo. Ello se puede ver en relaciones entre padres e hijos, docente-alumno, aunque éstos también podrían tornarse antagónicos. Además existen conflictos de carácter en los cuales el buen o mal carácter puede complicar las relaciones. Lo importante es mostrar claramente el deseo del protagonista, los obstáculos y la necesidad de transformación para superarlos.

El conflicto está acompañado de una pregunta central y otras preguntas secundarias que se le harán al público. En el Teatro Foro, estas preguntas son claves para promover el debate y el intercambio de ideas porque no buscan soluciones mágicas sino crear, estimular espacios de reflexión y la realización de acciones sociales ligadas a transformar las opresiones.

El punto culminante del conflicto, es lo que llaman “crisis china” en su doble acepción de crisis-oportunidad, es el “momento en el que la protagonista se ve delante del peligro inminente de la derrota, pero aún está o hay oportunidad de revertir la situación” y ahí se abre el Foro al público quienes comprenden la pregunta encerrada en el espectáculo y se identifican con la lucha de la protagonista. Sin embargo esa identificación varía de acuerdo con el público: si la plantea vivencia en forma homogénea los mismos problemas que padece la protagonista las intervenciones se harán por identificación

¹⁹⁶ Ascesis es una palabra griega que significa ejercicio, también relacionado al concepto de ascensión en el sentido de “subir al cielo”.

¹⁹⁷ Santos Bárbara, “Ascese (de lo Micro a lo Macro)” traducción Fernando Ferraro, inédito.

directa, lo que para Bárbara Santos¹⁹⁸ constituye el tipo de Foro más potente y el más adecuado para las sesiones de Teatro Legislativo; en cambio si se trata de una platea heterogénea formada por personas que comprenden y se solidarizan con la problemática, pero no la viven se dice que las intervenciones se harán por analogía con alguna situación similar que vivenciamos o simplemente porque se reconoce la injusticia vivida y la gente se solidariza. Según la coordinadora de CTO Río estas intervenciones suelen darse en encuentros internacionales y festivales y si bien no tienen la misma intensidad, también pueden ser enriquecedoras y aportar, a partir del distanciamiento, otras perspectivas.

Señala Bárbara Santos que la palabra conflicto en la sociedad contemporánea suele ser interpretada como algo negativo que debe ser ignorado o evitado. La educación no está volcada al cuestionamiento, sino más bien a la adaptación a las normas: “en sociedades patriarcales las mujeres son educadas para mantener la paz en el hogar incluso a costa de posicionarse desde un lugar de pasividad”. Por lo tanto se entiende la paz como la adecuación, la pasividad, la obediencia cuando “la paz debe ser una conquista, fruto de actividad y de interactividad”.

Por su parte, el Teatro del Oprimido incluye la figura de *curinga* (en portugués) o facilitador, encargado de ser el lazo entre el público y la obra presentada. El *curinga* posibilita la expresión del público, los espect-actores, y a través de preguntas va guiando el debate, las reflexiones y propuestas que se van generando a partir de las situaciones de opresión representadas. Al respecto, Bárbara Santos sostiene:

La praxis *curinga* es diversa y compleja: de la movilización para la participación hasta el proceso de descubrimiento de las potencialidades individuales y colectivas y de producción artística; de la identificación de la representación estética del conflicto hasta la discusión y la viabilidad de las estrategias que posibilitan la transformación de la realidad escenificada. Una praxis que conjuga actuación artística y activismo.¹⁹⁹

La práctica del Teatro del Oprimido se desarrolla en distintos países con culturas e historias muy distintas, por eso señala la teatrística: “La praxis *curinga* exige la búsqueda incesante de saberes diversos, a través de la formación y el enfoque multidisciplinar... asociar saber con sensibilidad y sentido común, es esencial para el desarrollo de esta praxis.”²⁰⁰

¹⁹⁸ Santos Bárbara, “Dramaturgia del Teatro Foro”, inédito.

¹⁹⁹ Santos, Bárbara, “El Arte de Curingar”, 11 de junio de 2013, en <http://kuringa-barbarasantos.blogspot.com.ar/>

²⁰⁰ Ídem.

Siguiendo los lineamientos pedagógicos de Freire (1971), el *curinga* como el maestro no proporciona respuestas, sino que a partir de preguntas estimula la reflexión. El *curinga* propone su metodología en sintonía con el método de la mayéutica planteado por Sócrates. El filósofo en la Antigua Grecia sostenía que el conocimiento se inicia con la duda y se desarrolla a través del arte de conversar y para ello interrogaba a sus discípulos, promovía un diálogo, un modo dialéctico de inducir a la conformación del saber. El conocimiento no debía ser algo impuesto por otros, sino que la Verdad estaba dentro de cada cuerpo, sólo había que sacarla. En la misma línea Bárbara Santos sostiene que el *curinga* no debe proporcionar respuestas, sino estimular la formulación de preguntas que den lugar a respuestas de los propios participantes de esta práctica: “La praxis Curinga precisa del desarrollo de una actitud mayéutica, que instale la duda como estrategia reflexiva, proceso de análisis crítico y búsqueda de respuestas autónomas”.²⁰¹

Desde este lugar el *curinga* no tiene respuestas predefinidas, lo que no quiere decir que sea neutro, tiene su propia opinión y por sobre todo objetivos definidos: “Curingar es estimular al espectador a salir de la condición de consumidor del producto cultural y asumir el lugar de productor de cultura y de conocimiento, el lugar de ciudadano: de agente de transformación de la realidad.”²⁰²

4.2-Teatro del Oprimido en Argentina

En este apartado veremos y analizaremos la repercusión de este modo teatral en nuestro país, haremos una breve reseña histórica para luego detenernos en cinco grupos de Teatro del Oprimido (Casoneros, Trafo, Rizoma, CTO Rosario, MTO Jujuy). Luego, en el siguiente apartado veremos cómo basados en los principios del Teatro del Oprimido, Bárbara Santos y la teatrística italiana Alessandra Vannucci crearon los Laboratorios Magdalenas o Teatro de las Oprimidas una expresión teatral donde participan sólo mujeres que trabaja con las opresiones de género. De este movimiento analizaremos los fundamentos teóricos, cinco grupos en Argentina que trabajan con esta metodología: Pura Praxis, Magdalenas Rosario, Magdalenas Puerto Madryn, Fuerza Colectiva y

²⁰¹ Santos, Bárbara, El Arte de Curingar, 11 de junio de 2013, en <http://kuringa-barbarasantos.blogspot.com.ar/>

²⁰² Ídem.

Osadía y la conformación de una Red Internacional Magdalenas que nuclea diversos grupos de distintos países.

En nuestro país, la práctica del Teatro del Oprimido se desarrolló a partir del 2001 en forma incipiente como parte del movimiento asambleario producido luego de la crisis de diciembre de este año. Entre 2003 y 2005 comenzaron a juntarse algunos de sus actuales coordinadores, Carolina Echeverría, Paula Cohen, Cora Fairstein, Quelo Basualdo y acercarse a la metodología del Teatro del Oprimido. Lo que tenían en común no sólo era su formación teatral, sino la necesidad de vincular el teatro con lo social, una idea que se potencia en el clima vivido a partir del 2001. Por entonces no había ediciones de los libros de Boal en Argentina y algunos de sus actuales facilitadores habían conseguido fotocopias o libros prestados. Así lo cuenta Cora Fairstein: “Venía haciendo teatro, tenía un interés social y no encontraba mucho la manera de unirlos. Cuando conocí el Teatro del Oprimido me di cuenta que esto era lo que estaba buscando sin saberlo.”²⁰³

Paula Cohen señala que no se sentía cómoda con el lugar del teatro ligado al divismo o al éxito personal y encontró en el teatro social un modo de ejercer su arte y poder “hacer algo”. Una necesidad de comprometerse a través del teatro con una realidad que consideran hostil, desigual para transformarla:

Yo venía de una formación teatral más convencional, tuve la posibilidad de trabajar en el Cervantes y después me di cuenta que no me sentía cómoda con esa idea de buscar trabajo en la televisión, una compañera Carolina Echeverría estaba en Londres y allí conoció al Teatro del Oprimido, vino para acá y a través de un abogado amigo empezamos a dar Teatro del Oprimido en las cárceles.²⁰⁴

Se conformaron los primeros grupos que utilizaban estas técnicas tales como Actuarnos Otros, Al Borde, La Mueca...que luego derivaron su actividad hacia otros proyectos, pero muchos de sus integrantes tomaron estas experiencias, viajaron a Río de Janeiro y tomaron cursos con Bárbara Santos, Geo Britos del Centro de Teatro del Oprimido de Río de Janeiro, algunos tuvieron la oportunidad de conocer a Augusto Boal y formaron nuevos grupos.

Otro contacto con el Teatro del Oprimido fue desarrollado a partir de un proyecto llamado RelatoSur coordinado por Mariana Villani quien vivía en España como tantos argentinos a partir de la crisis y desde 2004 venía realizando Teatro del Oprimido con el grupo Teatraviesas de Barcelona: “Conocí el Teatro del Oprimido en Barcelona, vi

²⁰³ Testimonio en entrevista realizada.

²⁰⁴ Ídem.

muchos grupos, pude viajar, ir a festivales, encuentros. Con el grupo que teníamos en Barcelona, Teatraviesas viajamos por el país haciendo talleres de Teatro Foro²⁰⁵. Villani llevó adelante el "Proyecto Argentina" entre 2007 y 2008 en el que impartió talleres de multiplicación de Teatro del Oprimido en distintas ciudades del país (Buenos Aires, Rosario, Córdoba, Mendoza, El Bolson, Puerto Madryn, La Pampa, Vera) y en Uruguay. Esta actividad conjuntamente con ciertos acercamientos que comenzaron a producirse entre los grupos permitió la organización, en 2009, del 1º Encuentro Presencial de RelatoSur, en Buenos Aires, con la participación de Sanjoy y Sima Ganguly (del grupo Jana Sanskriti, un colectivo que trabaja Teatro del Oprimido en India) como invitados lo que dio lugar a la retroalimentación entre los grupos, la posibilidad de sumar participantes y la formación de otros colectivos. Desde allí se sentaron las bases para la realización del Primer Encuentro Latinoamericano de Teatro del Oprimido en Jujuy en 2010 con la idea de, como dice Denise Berler del grupo Rizoma "generar grupalidades más grandes, generar redes".

A raíz de la muerte de Augusto Boal, el 2 de mayo de 2009, se realizó en Brasil la *Primeira Conferência Internacional do Teatro do Oprimido Um Tributo a Augusto Boal e à continuidade de sua obra* del 20-26 de julio de 2009, que convocó a grupos de distintos países entre ellos de nuestro territorio. Carolina Echeverría quien conoció el Teatro del Oprimido en Londres, luego pasó por el grupo Al Borde, estuvo en Trafo y actualmente integra Pura Praxis sostiene que el encuentro fue sumamente enriquecedor porque le dio la oportunidad de conocer practicantes de diversos países del mundo que se dieron cita (Israel, Palestina, Nueva Guinea, Holanda, España, Gran Bretaña, Estados Unidos, Alemania) y poder identificar opresiones, sistematizar prácticas, profundizar las técnicas desde diversas perspectivas.

Entre 2006 y 2010 se formaron distintos grupos en nuestro país: Trafo, Casoneros, Rizoma, Grupo de Teatro del Oprimido de Rosario, Movimiento de Teatro del Oprimido de Jujuy...Hacia 2009 Bárbara Santos desarrolló los Laboratorios Magdalenas, un modo particular de Teatro del Oprimido basado en las opresiones de género. A partir de laboratorios brindados en Brasil y un taller específico proporcionado en el Encuentro Latinoamericano de Teatro del Oprimido en Bolivia, se crearon Grupos de Teatro de las Oprimidas también llamados Grupos Magdalenas en nuestro

²⁰⁵ Declaraciones de Mariana Villani con motivo de la presentación de la reedición del libro *Teatro del Oprimido* de Augusto Boal en el Centro Cultural de la Cooperación, 10 de julio de 2015.

país: Magdalenas Rosario, Magdalenas Puerto Madryn, Pura Praxis, Fuerza Colectiva, Osadía.

La Red Relato Sur pasó a ser la Red Relato porque incorporó a otros países de América Latina. Si bien no forman una red institucionalizada con el grado de organización de la Red de Teatro Comunitario, sí se producen múltiples intercambios entre los grupos del país y otros colectivos de Latinoamérica. Esto dio lugar a la creación de los Encuentros Latinoamericanos de Teatro del Oprimido que se realizan durante el verano (enero-febrero) cada dos años, el primero en 2010 fue en Jujuy, el segundo en 2012 en Guatemala, el tercero en 2014 en Bolivia, el cuarto en 2016 en Honduras.

Según el Área de Investigaciones en Teatro del Oprimido y Poéticas Políticas (del Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, UBA) creado en 2016 e integrado por el grupo Rizoma y otros participantes involucrados en la práctica de Teatro del Oprimido y otros modos de teatro político, el I Encuentro en Jujuy tenía una lógica asamblearia, de carácter horizontal. Un modo de relacionarse entre los grupos de manera comunitaria en términos de cooperación mutua (Sennett, 2012). Con el propósito de multiplicar la práctica de Teatro del Oprimido, los participantes fueron de distintas comunidades de la provincia de Jujuy donde había referentes capaces de poder continuar el trabajo en el tiempo.

En cambio en el II Encuentro en Guatemala, ya no obedeció a esta lógica: “El grupo organizador no estaba tan anclado en esa lógica del 2001 que teníamos en Argentina, sino más en un modo de funcionamiento ligado a las ONG con voluntarios y un grupo estable que tenía un financiamiento externo.”²⁰⁶

Por lo tanto si en Jujuy había una lógica de la autogestión propia de lo que hemos visto en los Encuentros de Teatro Comunitario, en Guatemala aparecieron ciertas jerarquías que produjeron una suerte de distanciamiento entre los grupos y la organización. Cabe destacar a la vez que éste se trató de un encuentro más grande si al I Encuentro fueron 200 personas y ya el segundo contó con 500, lo que permitió la multiplicación de la práctica en distintos países de Latinoamérica.

En 2014 el III Encuentro fue en Bolivia y hubo varios problemas organizativos en relación al transporte, alojamiento, a las actividades porque no hubo una coordinación entre los grupos del país anfitrión. Lo interesante, es que ante la ausencia de organización, los propios participantes comenzaron a autorganizarse y esto da cuenta de

²⁰⁶ En I Jornadas IAE (Instituto de Artes del Espectáculo FFyL UBA) 17 de marzo de 2017.

que, como les sucedió a los grupos de Teatro Comunitario en el Encuentro de Cultura Viva de Unquillo, cuando la organización comunitaria está presente es posible encontrar soluciones aún cuando las circunstancias no acompañan.

En ese Encuentro también se realizó un Laboratorio Magdalena que fortaleció la práctica e inspiró para la creación de nuevos grupos de Teatro de las Oprimidas. De allí nació una de las canciones que conformaría parte de la identidad de las Magdalenas: “Recuperar lo que Eva perdió, no pedir permiso, ni para entrar ni para salir del paraíso” y una clara consigna que se usaría en cada intervención: “La revolución será feminista o no será”.

En 2016 se buscó una sede cuyos anfitriones tuvieran la capacidad organizativa para Encuentros que ya tenían gran cantidad de participantes, pero que a su vez buscaban que lo autogestivo y la idea de multiplicación y retroalimentación entre los grupos también estuviera presente y ello se pudo concretar en el Encuentro de Nicaragua en 2016.

Por su parte, desde la necesidad de nutrirse de las reflexiones teóricas del creador de esta práctica y hacerlo ya no de manera precaria como lo venían realizando los grupos (fotocopias, libros prestados), en 2015 desde la iniciativa de Cora Fairstein se reeditaron los libros Boal en Argentina: *Teatro del Oprimido*, *Juego para Actores y no Actores* y *La estética del oprimido*.

En el marco de la presentación del libro *Teatro del Oprimido*, uno de los integrantes del grupo Casoneros celebraba la importancia de esta publicación, pero a la vez la necesidad de empezar a producir teoría anclada en nuestro aquí y ahora: “Es muy importante que los grupos empiecen a producir teoría que emerja de la práctica y que esté situada en las luchas que tenemos hoy. El mismo Boal fue replanteando su teoría en base a sus prácticas.”

En cuanto al perfil de gente que toma talleres de esta práctica, señala Cora Fairstein, que en general no están interesados en la actividad teatral y ven en el Teatro del Oprimido un modo de trabajar problemáticas sociales, por lo tanto no cuidan la calidad artística:

Se piensa que porque es social se tiene que hacer así nomás y ésta es una herramienta artística, nosotros hacemos teatro, pero se termina olvidando esto. Yo creo que las obras estéticamente potentes son mucho más transformadoras, esa es una batalla que intento librar.²⁰⁷

²⁰⁷ Testimonio en entrevista realizada.

Los grupos no tienen subsidios del Estado por parte de entidades de financiación a la actividad artística (INT, Proteatro), por lo que los contratan como talleristas para dar un seminario puntual. Muchas veces trabajan junto a movimientos sociales o colectivos culturales más grandes ya sea a través de la sesión del espacio (como es el caso de Compadres del Horizonte con el grupo Pura Praxis) o como parte del proyecto de este movimiento (como el caso de Rizoma y Fuerza Colectiva dentro del Movimiento Popular La Dignidad). Y ello a veces trae algunos conflictos, señala Cora:

Nosotros quedamos en un lugar intermedio ni somos social, ni somos teatro, la gente de lo social dice: “si vamos a discutir hagámoslo en serio” y la gente de teatro “si hacemos teatro hagámoslo en serio”. Entonces el Teatro del Oprimido se queda pidiendo permiso acá y allá.²⁰⁸

Otro tema que problematizan tiene que ver con la necesidad de multiplicarse y abrir la práctica hacia otros grupos sociales, para no generar sólo retroalimentaciones entre los mismos participantes. Sostiene Paula Cohen: “Si se encierra siempre en los mismos, nunca va a llegar a los que no pueden acceder a estas prácticas, me parece que es importante plantear un recambio porque sino a los Encuentros tomamos los talleres siempre los mismos.”²⁰⁹

A continuación realizamos una breve reseña de cada grupo de Teatro del Oprimido y luego presentamos una grilla que sintetiza los grupos, las obras, los espacios y las actividades realizadas.

Trafo

Con el grupo Osadía en el penal de Devoto

El grupo nació en 2007 y realizan Teatro del Oprimido en los penales de Ezeiza y Devoto. Pasaron distintos integrantes que fueron rotando entre ellos Carolina Echeverría que luego formó Pura Praxis, la única que se mantiene en el grupo desde su origen



es Paula Cohen: “Es difícil sostener el trabajo en una realidad tan dura como la cárcel,

²⁰⁸ Testimonio en entrevista realizada.

²⁰⁹ Testimonio en entrevista realizada, para propiciar este recambio para el Encuentro en Nicaragua, continúa Paula Cohen: “Yo pensé en Nancy que viene de sectores populares y formó el grupo Osadía y le dí mi pasaje al Encuentro para que vaya ella, ¿por qué voy a ir yo? Creo que si uno ya viajó, debe dejarle la oportunidad para que vayan otros.”

una compañera trabajó con nosotros un tiempo y después me dijo 'no puedo más' y se fue a trabajar a otros espacios”, señala Paula quien afirma que comenzó el proyecto en cárceles estando embarazada y que lo toma como su primer hijo:

A través de un abogado amigo entramos a la cárcel, a Ezeiza y Devoto, él lo único que hizo fue autorizarnos a entrar una vez por semana a dar clase, pero no teníamos ningún tipo de aval. Después con el tiempo nos dimos cuenta de lo necesario que era que la institución se responsabilice por estar ahí.²¹⁰

El grupo sostiene que la cárcel es un lugar sumamente hostil y la práctica teatral por poco que se haga resulta un pequeño bálsamo en medio de un dolor inmenso. Empezaron con dos talleres, después les dieron el aval y lograron estar contratados. Les asignaron distintos grupos dentro del penal: mujeres, trans y CRD (Centro de Rehabilitación de Drogas de mujeres) “donde el tratamiento de rehabilitación es tremendo, tienen una disciplina extremadamente estricta”, sostiene Paula quien cuenta que al llegar a estos espacios lo primero que sintió es que debía abrirse a una realidad que era muy diferente, “poder escuchar, poder ver, poder sentir. Y así darle paso a que ellos pudieran generar sus propias creaciones”. Lo que ocurre en la cárcel está invisibilizado, señala Cohen, es un ambiente sumamente hostil donde el clima de violencia y la represión son una constante:

El otro día iba contando las puertas que iba pasando hasta llegar al aula y ¡son 13! Me pareció terrible y no quiero naturalizarlo. Un día llegamos y había una pelea con el guardia porque no los dejaban salir al patio y todos empezaron a decir “de acá no sale nadie, ¡huelga!”. Uno me miró y me dijo “seño yo ya estoy vestido” y yo pensé, si se decide no salir no pasa nada, sepan que vine porque eso es muy importante.²¹¹

Paula comenta la necesidad de estar presente en cada clase, aunque ésta no se pueda dictar para asegurar la continuidad más allá de las circunstancias; esto les da una confianza y seguridad en un ámbito donde todo puede cambiar de un momento a otro: “Para ellos es muy importante saber que venimos, si no nos ven es porque hubo requisa o no nos dejaron pasar, pero siempre vamos, nunca dejamos el espacio vacío.”²¹²

Con el servicio penitenciario siempre tuvieron problemas, a veces no iba nadie al taller porque no les avisaban o les daban un aula muy chica, cerraban la puerta y el guardia se quedaba afuera: “No nos pueden privar de la libertad, pero se hace y a mi me da cierta claustrofobia. No quieren que estemos, sí a la dirección del servicio, pero tenés que llamar, pelearte.”²¹³

²¹⁰ Testimonio en entrevista realizada.

²¹¹ Ídem.

²¹² Ídem.

²¹³ Ídem.

Después de diez años de actividad en forma continuada ya tienen su pequeña aula a la que pintaron para identificarla como propia. Sin embargo la fuerte disciplina y los controles aparecen como obstáculos para la expresión teatral. Con el grupo de mujeres del CDR (Centro de Rehabilitación de Drogas) una vez hicieron una escena sobre un castigo infringido por el guardia a una chica, con la idea de buscar salidas posibles a esa situación, la escena de Teatro Foro terminaba con la pregunta “¿qué harías para no ser sancionada?” y se fueron representando distintas propuestas entre las participantes. Una vez terminada la clase, los integrantes de Trafo fueron retenidos por el servicio penitenciario y perdieron la combi que los llevaba de regreso, sobre el episodio cuenta Paula Cohen: “No nos pueden retener, pero nos dijeron que tenían que hablar con nosotros por lo que habíamos hecho en escena y que no podíamos trabajar esos temas.”²¹⁴

A partir de esa situación, lograron el fortalecimiento del grupo, las chicas participantes del taller “tenían mucha energía y eran muy afectuosas e imprimieron remeras con aerosol con la consigna ‘Arriba las manos, no bajas los brazos’ que se repartieron entre todas.”²¹⁵

Trabajan las técnicas de Teatro del Oprimido para problematizar las opresiones que viven en el penal, debatirlas y actuarlas entre todos siguiendo las técnicas de Teatro Foro: “Se trabaja sobre temas que traen ellos, hacemos juegos, sacamos la risa y también empezamos a pensar qué temas nos molestan y queremos transformar.”²¹⁶

Entre los temas trabajados se puede señalar: la identidad, la discriminación, la salud, el desempleo, abusos físicos y verbales, la condena social por tener antecedentes y sobre todo opresiones vividas dentro de la cárcel: “Lo primero que sale es lo de adentro, sobre todo la requisa, que el servicio penitenciario entre al pabellón y les rompan todo y les rompan los huesos.”²¹⁷ Aunque realizan una suerte de camuflaje de los temas abordados para evitar revanchas posteriores, como el caso de la obra “Al filo de la injusticia” que presentaron en 2010 en el penal de Devoto donde cambiaron el penal por otro “espacio de encierro” en términos de Foucault (2007) como la escuela:

Eran alumnos y entraba uno al aula a revisar las mochilas porque se decía que tenía una navaja. Todos entendían de qué se trataba y después hablamos sobre el tema porque había

²¹⁴ Testimonio en entrevista realizada.

²¹⁵ Ídem.

²¹⁶ Ídem.

²¹⁷ Ídem.

uno que descartaba el arma y se terminaba sancionando a todos. Y eso es lo que muchas veces termina pasando en los pabellones.²¹⁸

Cada tres o cuatro meses se representan las escenas que vienen trabajando a modo de Teatro Foro y entre los espect-actores participan además de los internos, profesionales de educación y del servicio penitenciario. Por lo tanto resulta interesante y enriquecedor no sólo la obra que se presenta sino las intervenciones del público y los modos de trabajar con sus propuestas. A fin de 2007 realizaron en el penal de Devoto una obra de Teatro Foro “En que bondi me metí” que trata sobre el acoso sexual. Una vez realizada la obra vino el turno de las intervenciones del público, así lo cuentan en el grupo:

En la primera intervención, un espectador propuso evitar el acoso con una cachetada. Fue una buena oportunidad para que el foro propiciara el diálogo sobre el uso de violencia en esa situación y sus posibles consecuencias. Carolina (integrante de Trafo) explicó que se probaría la propuesta, pero al momento del cachetazo se congelaría la acción y la siguiente imagen sería después del cachetazo.²¹⁹

De esta manera se llevó a cabo y a partir de poner el cuerpo en acción y observar la imagen fija desde el “desdoblamiento del sujeto” en términos de Boal (2004), los participantes reflexionaron sobre la escalada de violencia.

La discriminación por la situación social y el estigma por haber pasado por la cárcel es otro de los temas recurrentes en las escenas de Teatro Foro, en 2007 en Ezeiza trabajaron con una obra que trataba la exclusión sufrida por una joven en la facultad de derecho por haber pasado por la cárcel. En 2010, a través de una escena de Teatro Foro "Doña Dora la explotadora", contaban que la hija de la empleada doméstica era invitada a la fiesta de quince de la hija de la dueña de casa donde su madre trabajaba. A lo largo de la escena se veía que la protagonista era estigmatizada y utilizada como personal de servicio reproduciendo, de esta manera, las relaciones de poder establecidas en la relación laboral.

También utilizan canciones y escritos personales que tienen por propósito constituirse como una “declaración de identidad”. Señalamos algunos fragmentos que dan muestra de la claridad de las problemáticas planteadas. Así dice una de las canciones escrita en el Módulo 2 de Adultos del Penal de Ezeiza como parte de la obra de finalización del taller en 2011: "Ay Dios mío, esto es un bajón. Ya no me dan trabajo porque estuve en prisión. Ya no puedo más con esta situación, donde quiera que yo llegue hay discriminacion...Pues a pesar de todo sigo con la frente alta. Soy un simple ser humano

²¹⁸ Testimonio en entrevista realizada.

²¹⁹ En <http://trafo-trafo.blogspot.com.ar/>

que la sociedad descarta." ²²⁰ Una participante trans del taller de Teatro del Oprimido del CPF1, Ezeiza, en referencia a su identidad de género escribió cómo realizarse una cirugía estética "es mucho más que una mera operación estética, termina constituyendo la concreción de fundamento existencial corporizado en busca de una armonía entre su ser interior y su cuerpo". ²²¹

Escribió un participante del taller de Teatro del Oprimido en Devoto en 2013 en relación a los prejuicios prefigurados en la sociedad:

A pesar que sabemos que está mal juzgar por una apariencia, por una vestimenta o por una conducta, tarde o temprano caemos en la tentación de hacerlo y hasta, tal vez, lo hacemos de forma inconsciente al llevarnos tan solo por los valores que nos enseñaron desde chicos...Tampoco entiendo por qué se juzga el pasado de una persona y que al hacer una acción en el presente automáticamente su futuro también sea juzgado, sin importar que esa persona sienta y crea que su futuro ya no será ni como su pasado ni como su presente. ²²²

También trabajaron este tema con el grupo de extranjeros y abordaron lo que llaman la "acumulación de estigmas", "¿Qué pasa cuando además de pobre, chorro también soy extranjero?" y para hacer más visible la discriminación hacia las personas provenientes de los países limítrofes, cuenta Paula Cohen, realizaron cuerpos y pasaportes gigantes en papel que acompañaron con canciones.

En una clase típica en el penal, primero se toma asistencia y, nos cuenta Paula, que eso para ellos es muy importante porque les da un punto en la calificación por conducta y al finalizar el taller le entregan un certificado que después les sirve para mostrar al juez. En general para entrar en clima lo primero que hacen es ir pasándose una piedra que Nancy Salvatierra (otra integrante de Trafo que a su vez formó el grupo Osadía) trajo de Córdoba y tiene para los participantes un valor especial. Al tomar la piedra se preguntan: "¿Cómo venimos hoy?" y van diciendo lo que les surge. Si bien no tienen mucho lugar para moverse por el espacio, hacen juegos en ronda con ejercicios que los ayuden a desnaturalizar y romper con las posturas propias de los disciplinamientos del espacio carcelario (Foucault, 2007). Para ello trabajan el ridículo, proponen seguir distintos ritmos que contribuyen a descontracturar un cuerpo que suele estar muy medido y controlado. También se realizan juegos de relación con los otros y trabajos de concentración y escucha para bajar la ansiedad y brindarse a la experiencia teatral. Luego se pasa a trabajar con el Teatro Foro donde se propone pensar improvisaciones

²²⁰ En <http://trafo-trafo.blogspot.com.ar/>

²²¹ Ídem.

²²² Ídem.

en las que debe haber un conflicto y la pregunta final al público presente acerca de cómo se podría resolver esa situación o qué alternativas se pueden plantear:

Nosotros no damos la solución, no decimos qué deben hacer, sino que tratamos que ellos piensen las cosas desde otro lugar. En las improvisaciones siempre aparece el arma, las piñas. Entonces decimos si no es así ¿cómo es? Sale la cárcel y la violencia afuera sobre todo robos. Tratamos que vayan más allá de las situaciones cotidianas para abordar las problemáticas de manera más profunda y eso tomamos para las muestras.²²³

Una vez hechas las escenas, realizan algún juego para descomprimir y finalizan con la misma piedra con la que empezaron, en ronda esta vez respondiendo a la pregunta, “¿cómo estamos ahora?”. Sin forzar respuestas, nuevamente cada uno expresa lo que desea.

Es importante pensar el lugar del facilitador, señala Paula, no sólo es cuestión de dar un taller, sino de pensar la intervención desde su sentido político, trabajar opresiones y multiplicar la tarea “Nancy es una de tantas otras compañeras que ha generado grupos. La idea es que se siga multiplicando siempre, llegar a ser cada vez más” Al respecto Nancy Salvatierra quien tomó clases con Paula, se incorporó a Trafo y luego formó el grupo Osadía, señala:

En cada grupo uno aprende, no vas a dictar un taller, también vas a aprender y, por lo general uno estuvo antes desde el lugar de participante y trabajó con las opresiones que uno tenía. De igual forma tratamos de empoderar a dos o tres para que asuman mayores responsabilidades y sigan multiplicándose las experiencias de este estilo.²²⁴

El grupo ha invitado a otros grupos a intervenir desde el teatro como Casoneros, Osadía y Rizoma. Además Sanjoy y Sima del grupo Grupo Jana Sanskriti de la India en su paso por Argentina asistieron al penal de Devoto. También invitaron a actores, comentaristas deportivos quienes contaron sus experiencias e intercambiaron ideas y opiniones con los internos.

Cabe señalar que en el mismo penal de Devoto se llevan a cabo distintas propuestas teatrales. Una de ellas la dirige la tallerista Carolina Iannuzzi quien comenzó utilizando las técnicas del Teatro del Oprimido, pero luego y en especial por el carácter hostil del ámbito carcelario fue virando hacia el uso de temáticas teatrales ligadas a espacios fuera del penal como para poder “salir de la cárcel con la imaginación”. Carolina trabaja desde la comicidad, pero aclara:

El teatro aparece como un lugar donde expresar a través del humor lo que pasa dentro del penal, pero no es un entretenimiento, un pasatiempo sino un acto de comunicación...La filosofía que tenemos es exigirles, no es tratarlos como pobrecitos, que deben venir para

²²³ Testimonio en entrevista realizada.

²²⁴ Entrevista a Paula Cohen y Nancy Salvatierra en Tac Julia (15 de julio de 2014). “Teatro del Oprimido, germen de los cambios”. *Agencia para la libertad*.

divertirse, despejarse, sino que éste es un espacio de construcción por más que nos reaguemos de risa.²²⁵

Iannuzzi quien trabajó previamente en la Unidad 46 del Complejo Penitenciario Bonaerense San Martín de José León Suárez y creó allí una compañía teatral que siguiendo esta idea de buscar la libertad desde el teatro se llamó Luces Libres, indica que usa el humor porque “es sanador y transformador”:

Somos actrices no tenemos un grupo de psicólogos. Y el teatro te expone mucho. Si vas a revolver es jodido. La cárcel está llena de vidas muy duras. Ellos en el taller se abren un montón y creo que uno tiene que ser responsable por eso.²²⁶

La dificultad con la que se encontraba desde un principio es que los internos no podían pensarse fuera y cualquier improvisación se centraba dentro de la cárcel:

Estamos en la hora de visita, en el patio, estamos en la celda. No los podía sacar de ahí, era escalofriante porque no podían volar ni con la cabeza. Ahora ya hacen improvisaciones diferentes y después te dicen: ‘Me fui a Mar del Plata’, ‘Estuve en la playa, me levanté tres minas’. Se trata de jugar mucho, de armar situaciones que los saquen con la cabeza de la cárcel.²²⁷

Para ello trabajan desde improvisaciones y monólogos partiendo muchas veces de vivencias personales ligadas a anécdotas de amores desafortunados o situaciones incómodas que llevan al ridículo.

Por lo tanto vemos que mientras Iannuzzi busca a través de la comicidad “volar con la imaginación” como una vía de escape de la situación terrible que viven día a día, Trafo a través del Teatro del Oprimido se plantea, utilizando también el humor, abordar los conflictos que tienen en ese espacio y a través de las técnicas de Teatro Foro encontrar alternativas posibles o visibilizar problemáticas en conjunto con las autoridades del penal posicionados en el rol de espect-actores.

Casonero Teatro del Oprimido

El grupo nació en 2010 a partir de un taller impartido por Cora Fairstein en la Casona de Humahuaca en el barrio de Almagro (CABA), de allí se formó este grupo que ensaya, presenta sus

Obra: *¿Qué me estás queriendo decir?*
O de las distintas formas de callar



²²⁵ Testimonio en entrevista realizada.

²²⁶ Ídem.

²²⁷ Ídem.

espectáculos y brinda talleres de Teatro del Oprimido (Introducción al teatro del oprimido, Teatro foro) en la Casona de Humahuaca, un espacio referente de propuestas artísticas alternativas ligadas al arte y transformación social.

Realizaron dos obras la primera, *La Vecinita*, discute los estereotipos encarnados en dos amigas con gustos muy distintos “¿Hay solo una manera de ser joven? ¿Hay sólo una forma de ser mujer u hombre?” Son algunas de las preguntas que desliza la obra. La pieza de Teatro Foro se presentó en colegios secundarios y realizó una función en el Penal de Devoto invitados por el grupo Trafo que constituyó un gran aprendizaje para el grupo. De la experiencia escribieron una crónica que muestra la idea de comunidad producida entre espectadores y público durante la función a partir del borramiento de las distancias propias de un espectáculo convencional:

Sucedió lo que Artaud y Brecht soñaron, pero sólo Boal consiguió: la comunión entre actores y espectadores, la disolución de elitistas barreras que separan a los productores de los consumidores, la escena de las butacas, y fue un encuentro de participación plena. No había ficción y realidad, todos estábamos inmersos en una historia, identificados con personajes y situaciones, comentando, aconsejando, aplaudiendo, riéndonos, poniendo y sacando la cuarta pared como se nos antojara.²²⁸

La segunda obra de Teatro Foro llamada *¿Qué me estás queriendo decir? O de las distintas formas de callar* cuenta acerca de la problemática de la penalización del aborto, la condena a la mujer por decidir abortar, la falta de escucha y de diálogo incluso con su propia pareja. La obra de Teatro Foro tiene como objetivo “generar discusiones que permitan sacar la ley para tener un aborto legal, gratuito y seguro y por otro lado dar la batalla cultural para que eso avance”²²⁹.

El tema no les resultó fácil de abordar, según palabras de Cora Fairstein:

Durante un año pusimos el cuerpo y el alma a un problema que a todos nos atravesaba desde lugares profundos, hubo gente que se fue, discusiones, contradicciones internas, algunos dijeron “yo antes de ser madre pensaba una cosa y ahora pienso otra”, ‘el tema me genera más contradicciones’.²³⁰

En principio, acordaron contar la historia de un aborto de una mujer de bajos recursos que es donde el tema se recrudece porque al no poder pagarlo no suele hacerse en forma segura y en muchos casos lleva a la muerte. Y siendo ellos, un grupo de clase media, se preguntaron: “¿Desde qué lugar nosotros como grupo de clase media podemos contar una historia de una persona pobre que se quiere hacer un aborto?”.

²²⁸ En <http://trafo-trafo.blogspot.com.ar/2011/11>.

²²⁹ Afirmaciones en la presentación de la obra, previo a la función.

²³⁰ Testimonio en entrevista realizada.

Finalmente lo resolvieron mostrando tres historias en simultáneo una es de una chica humilde, pero la historia que se desarrolla es aquella perteneciente a la joven de clase media, señala Cora Fairstein: “Aún así recibimos comentarios que decían que estábamos contando la historia de quien lo puede pagar. Esto creo que es un prejuicio dentro del Teatro del Oprimido, ¿por qué no contar nuestras propias opresiones?”²³¹

Advertimos, entonces, la tensión que se produce entre el deseo de contar problemáticas sociales propias de los grupos más vulnerables y hacerlo desde el punto de vista de personas de las clases medias. En el Capítulo 3, vimos cómo el Teatro Comunitario en obras como *Barracas al Fondo* del Circuito Cultural Barracas o *Aviso de Obra* de Alma Mate de Flores, se actúan personajes más pobres en base a cierto estereotipo que lleva al ridículo y carga de comicidad. En cambio desde la perspectiva del Teatro del Oprimido y en particular con el grupo Casoneros, se rechaza la idea de interpretar una situación que no se puede vivenciar porque se considera que ello vulnera la autenticidad, la credibilidad de lo que se está mostrando. Por lo tanto se vive como una cierta tensión entre lo que se desea mostrar y lo que consideran es posible hacer para propiciar la identificación del público y su posterior intervención.

Vimos la función en La Casona de Humahuaca, a continuación pasamos a detallar la obra y la intervención de los espect-actores para comprender la dinámica dramática y las reflexiones en la sala que suscitan esta práctica. Por la contundencia de los debates, la identificación que produjo en el público y las intervenciones posteriores, realizaremos en este caso un detalle un tanto más exhaustivo de esta obra que de otras que analizaremos luego.

Como todo espectáculo de Teatro Foro requiere de la participación del público tanto desde la palabra como a partir del cuerpo por eso en primer lugar se realiza una primera entrada en calor con el público con juegos de ritmos, saludos, presentaciones colectivas para romper la frontera actores-público y ponerlos en situación de espect-actores. En la obra los propios *curingas* interpretan flauta travesa y cajón peruano y estos dos instrumentos van acompañando el clima de una pieza teatral muy corporal con escasos parlamentos, acotados a momentos claves del relato dramático.

La primera escena muestra a una mujer angustiada rodeada por gente que la presiona para reprimir sus deseos: “¡No!” “¡Shh!”, “¡Qué me estás queriendo decir!”. Y confinar sus dudas y temores al ámbito privado, lo que se advierte cuando aparecen tres mujeres

²³¹ Testimonio en entrevista realizada.

que son maestras y compañeras de trabajo, hablan entre ellas de temas superficiales, pero cuando van al baño y cada una se mira al espejo muestran lo que realmente les ocurre. Con el ritmo del cajón peruano cada una pareciera sacar una verdad de las entrañas: “Si estoy embarazada me muero, soy chica, tengo 19 años y el chabón con el que estoy está en cualquiera”, “Le podría haber dicho ponete un forro y no le dije nada, mi vieja se llega a enterar y va a venir con el discurso de siempre: después de los 30 un hijo no se le niega a nadie”, “Con Darío estamos cada vez peor, si estoy embarazada me muero”. Cada una sale y dialoga con las otras como si nada hubiera ocurrido.

La historia de las tres chicas se centra especialmente en Celeste, quien vive con su novio y guarda una fría relación, sin embargo cuando ella le da la noticia de su embarazo, el novio se pone muy contento la abraza y le expresa el amor que no había hecho antes. Quiere ir a contárselo a todos, pero ella le dice que no está segura de querer llevar a cabo el embarazo, que quiere pensarlo un poco. Él niega la posición de su novia y justifica su actitud “estás así por el miedo, por el cambio hormonal”.

Retorna la obra a las tres jóvenes y su experiencia frente al médico quien les realiza las preguntas para armar la ficha médica: datos personales, fecha de última menstruación, edad, ¿está en pareja?, ¿tiene hijos?, ¿se hizo un test de embarazo? Los interrogantes formulados de forma maquínica e igual a cada una, remiten a una suerte de control biopolítico (Foucault, 1980) y no reparan en los sentimientos, ni las vivencias que cada una de las mujeres desea expresar. La historia se enfoca nuevamente en Celeste quien le pregunta al médico: “Y si yo no quiero tenerlo ¿cómo hago un aborto?” Desde el lugar de poder en el que se posiciona la ciencia iluminista y el saber médico en particular (Foucault, 1980; Horkheimer y Adorno, 1971), el doctor se niega a contemplar esa posibilidad y la atemoriza afirmando que le puede traer a ella muchos daños entre ellos la posibilidad de perder la fertilidad. Celeste insiste, dice que sabe de un método que es con pastillas, él se niega nuevamente y la despide con un: “¡Felicitaciones mamá!”

Celeste está con su pareja y le vuelve a decir que no quiere tener un hijo, él le grita: “¡Asesina!” y la escena se interrumpe con la llegada de una pareja amiga. Las dos parejas tratan de ocultar lo que ocurre, la escena muda acompañada por la música suave de la flauta travesa muestra cómo poco a poco él trata de comunicar la noticia del embarazo y convencerla de tener el hijo. La obra de Teatro Foro termina con la insistencia de él y la resignación de ella ante un entorno que le pone obstáculos en el camino.

Como obra de Teatro Foro, ésta se completa con la presencia del público, el *curinga* preguntó “¿Qué es lo que vimos?” y los espect-actores comenzaron a reflexionar: “la imposibilidad de decidir”; “falta de información”; “una sociedad patriarcal donde el poder lo tienen los varones: el médico, el marido”; “cosificación del cuerpo de la mujer, la mujer no es una incubadora”; “los tabúes que hay en la sociedad, la construcción de la masculinidad hegemónica y la necesidad de cuestionarlo”, fueron algunas de las respuestas y se abrió el foro con la pregunta “¿Cómo podríamos intervenir en escena para proponer un cambio?”

Los espectadores dramatizaron distintas propuestas: una mujer hizo de la protagonista y actuó la escena con el médico y lo trató de persuadir con información acerca de los derechos ligados a la Ley del Paciente, lo que dice la OMS (Organización Mundial de la Salud) con respecto a las pastillas tales como el Misotropol, etc...”Ella tiene mucha conciencia y es probable que esa persona ya tenga organizaciones a quien recurrir”, objetó el público. Otra propuesta tuvo que ver con interpretar a la amiga de Celeste a quien le confieza de su embarazo y ésta le ofrece llevarla con una persona que ya abortó y que le presentará al médico que le recetó las pastillas. En el encuentro de los cuatro se produce la discusión y terminan decidiendo que Celeste vaya a dormir a la casa de su amiga y tenga el espacio para pensar y organizar aquello que decidió. “Es importante tener apoyos”, señaló la espect-actriz que intervino.

Luego de cada participación se escucharon fuertes debates, reflexiones y aporte de información entre los asistentes. Por su nivel de contundencia y aporte a la problemática señalamos algunos comentarios realizados por el público: “A mi me da bronca que siempre somos las mujeres arreglándonoslas entre nosotras y a oscuras”; “Yo vi en el Hospital Pirovano cómo una chica entró con fuerte dolor de panza y salió muerta, tenía 20 años, eso no me lo olvido más”; “Es necesario poder tener mayor información. Sé que hay dos salas de salud en dos villas de Buenos Aires donde se acompaña a hacer el aborto y se realiza un seguimiento posterior, sería necesario comunicarlo”; “Muchos de los médicos que aducen ejercer su derecho de objetar conciencia están realizando abortos en forma privada, hay un nivel muy grande de hipocrecía: si lo podés pagar se hace y sino se objeta”.

La obra al estilo del teatro pobre de Grotowski, está despojada de escenografía y el vestuario se reduce a la incorporación de pequeños elementos. Se destaca por su gran calidad artística, fruto de un trabajo sostenido en el tiempo, aunque no posee grandes parlamentos, sino que éstos se limitan a momentos claves: el anuncio del embarazo, el

diálogo con el médico. El resto de las escenas se suceden a partir de un trabajo corporal muy expresivo acompañado por los dos instrumentos musicales que colaboran en recrear el clima de la pieza teatral.

Es de destacar, también, el grado de identificación del público y la profundidad tanto de las reflexiones como de las situaciones dramáticas que se generaron entre los espectadores. Esto produjo una suerte de asamblea entre los participantes más allá de las preguntas planteadas por los *curingas* que proporcionó un enriquecimiento mutuo tanto desde los modos de abordaje, como la socialización de información entre los presentes.

También tuvimos la oportunidad de ver tres pequeñas piezas teatrales fruto del taller de *Introducción al Teatro Foro* realizado por el grupo en la segunda mitad del 2015 que pasaremos a relatar a continuación. Las temáticas tuvieron que ver con embarazo adolescente, recuperación de identidad y opresión laboral. Como es habitual se comenzó con juegos con el público (presentaciones, ritmos con el cuerpo y coros colectivos) para pasar luego a las obras. La primera se llama “Madres” y muestra el uso y abuso de la situación de poder por parte de la institución médica. Una joven embarazada va al médico, la atiende una enfermera a quien le pide que su mamá esté en el momento de parto. El doctor y la secretaria desde ese lugar de superioridad que otorga el poder-saber (Foucault, 1980) estigmatizan a las jóvenes “adolescentes creyendo jugar a ser responsables” en palabras del médico, dicen que pertenecen a familias desintegradas y desde los prejuicios, señala que se drogran e incluso “conciben a los bebés en los boliches”. En la siguiente escena, la protagonista está por parir, llega al hospital con su madre y pide que la acompañe en el parto, pero antes de pasar a sala de partos la secretaria le solicita a la madre que vaya a otra sala a firmar papeles y el médico se lleva a la joven, mientras ella implora la presencia de su madre.

“¿Qué vimos?” Dice el *curinga* “Violencia en la institución”, “Relaciones de poder entre el personal de salud”. Las propuestas tuvieron que ver con interpretar a la madre y no moverse de al lado de su hija, incluso enfrentar a la secretaria y exigir que los formularios los traiga al lugar donde está; hacer de otra de las enfermeras que era más comprensiva y que en la visita previa pedirle que le adelante la información acerca de los formularios a llenar. “El grupo estuvo averiguando y hoy en día la Ley ampara al menor y tiene derecho de decidir con quién quiere estar acompañado en el momento del parto, lo que sucede es que esto no se socializa” sostiene una de las coordinadoras del taller.

La otra obra se llama “Identidad negada”, trata sobre la apropiación de bebés en la última dictadura cívico-militar. Se ambienta en el 2000 comienza con una charla entre dos cuñadas mayores viudas, una de las cuales le reprocha a la otra dar cierta información sobre el nacimiento de su hijo: “Cuidá ese pico largo, estás hablando de más para que Pablo pregunte”. Pablo llega con su hermana y le comenta sus dudas: “Le pido fotos a mamá de cuando yo era bebé y no me da, me dice que se quemaron en el incendio, ¿todas no quedó ninguna? Me siento raro”. Luego lo llama alguien que le dice que los padres le pagaron para que firme su acta de nacimiento. Él trata de hablar con su mamá, ésta lo niega y arma un escándalo, llora y grita.

“¿Qué vimos?” Dice el *curinga* y el público responde: “el derecho a la identidad; lo difícil de la relación con los apropiadores; cómo estas relaciones se basan en la mentira” y sobrevienen las preguntas de Teatro Foro: “¿Qué podría haber hecho Pablo?” “¿Cómo podría ayudar a cambiar la situación?” Las propuestas estuvieron orientadas a profundizar las dudas de Pablo y obtener información a través de la hermana que estudia abogacía y lo ayuda a contactarse con organizaciones para recuperar su identidad.

La última escena llamada “Culpables somos siempre los mismos”, trata sobre la explotación laboral. Cacho y China vienen armando la estructura de luces y el escenario para un gran evento hace 12 horas y cuando llega el jefe les dice que deben hacerlo de nuevo. Ellos soportan porque están en una situación de precariedad laboral y esperan con esperanza que les hagan un contrato de trabajo, China está sola con cinco hijos y el jefe los amenazó que si se afilian al sindicato los echa. Llega un cura y los consuela diciéndole que rezará por ellos. Luego de 22 horas de trabajo desaparece un micrófono, el jefe decide culpar a China y descontárselo del suelo. A la pregunta qué vimos el público respondió: “explotación, el capitalismo, la iglesia como consuelo”. Las propuestas de intervención estuvieron ligadas a resistir la explotación a través de la organización colectiva: afiliarse al sindicato o buscar apoyos y mayor información en relación a los derechos laborales.

Por último una de las participantes de la muestra expresó su agradecimiento ante público: “Estamos trabajando con estas opresiones desde hace un tiempo y muchas veces nos vamos muy cargados y que ustedes pasen y aporten distintos puntos de vista a nosotros nos libera un montón y espero que a ustedes también.”

Las piezas teatrales de corta duración, no eran tan corporales como la obra que analizamos antes, sino que estaban centradas en lo discursivo y contaron con muy

buenas interpretaciones. Esta vez el público también resultó muy activo a la hora de tomar el rol de espect-actor, lo que implicó además de gran cantidad de debates, la necesidad de limitar las intervenciones para poder abordar todas las obras.

Rizoma

El grupo comenzó a trabajar en 2009, a partir de un taller coordinado por Cora Fairstein. Impartieron talleres de Teatro del Oprimido en distintos espacios comunitarios como la fábrica recuperada IMPA y la Asociación Mutual Homero Manzi. Realizaron una obra de Teatro Foro *Juramento Hipócrita*, una obra que trata sobre el abuso de autoridad y la opresión por género, a través de un cirujano que acosa sexualmente a la instrumentadora en la sala de operaciones. En la obra se muestra la situación de poder y la legitimación de ese rol a partir de la



Obra *Juramento Hipócrita*

posesión del título de una profesión liberal como la de médico-cirujano. Presentaron el espectáculo en colegios secundarios y centros culturales de Buenos Aires. El grupo es un activo participante de los distintos Encuentros Latinoamericanos de Teatro del Oprimido (Jujuy 2010, Guatemala 2012, Bolivia 2014, Nicaragua 2016). En 2012 viajaron a Calcuta (India) a un encuentro con el grupo Jana Sanskriti de Teatro del Oprimido.

En los últimos años dejaron la producción teatral para dedicarse a la actividad de formadores y multiplicadores de Teatro del Oprimido. Comenzaron a trabajar activamente con el Movimiento Popular La Dignidad, un movimiento social y político que interviene en distintos espacios entre ellos la villa 1-11-14 del Bajo Flores. Comenta una integrante del grupo: “Fuimos a Casas de Mujeres, Casa de Rehabilitación por consumo de sustancias tóxicas en el Bajo Flores. Ocupamos espacios importantes para La Dignidad desde Teatro del Oprimido, apostando a que el esta práctica sea central”²³².

²³² Testimonio en asamblea de Grupos de Teatro del Oprimido, 11 de julio de 2015.

En 2015 se inauguró la Escuela de Teatro Político del Movimiento Popular La Dignidad, y el grupo se centró en el dictado de materias de teatro político (teatro de Brecht, Teatro del Oprimido, historia del teatro político...) en la Escuela creada por este movimiento. Además organizan charlas y seminarios abiertos sobre temáticas ligadas a arte y transformación social. La idea es lograr la multiplicación de esta práctica teatral con el objetivo de producir una insidencia social en los ámbitos en donde el Movimiento está trabajando, así lo señala otra integrante del grupo:

Uno de los objetivos es desarrollar acciones de activismo y que los alumnos de la Escuela sean multiplicadores de esta práctica, por eso en el segundo año en el área de Teatro del Oprimido se formaron parejas pedagógicas que luego realizaron acciones en bachilleratos populares y en el centro que tiene el Movimiento en el Bajo Flores.

Además de formación, el grupo comenzó a indagar en la investigación sobre Teatro del Oprimido, algunos de sus miembros conforman el Área de Investigación sobre Teatro del Oprimido y Poéticas Políticas (del Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, UBA) creada en 2016, con la idea de ir generando espacios de investigación, sistematización y producción audiovisual de las prácticas de Teatro del Oprimido en Argentina.

GTO Rosario

Obra El país de la alegría

El grupo de Teatro del Oprimido de Rosario (GTO Rosario) se constituyó en 2006 coordinado por Fernando Ferraro, quien conoció el Teatro del Oprimido a partir de los talleres impartidos por Mariana Villani en su gira con la Red Relato Sur con el objetivo de multiplicar esta práctica teatral en distintas



ciudades del país. El grupo ha trabajado en organizaciones sociales, instituciones locales y han realizado capacitaciones en distintos puntos del país. En el año 2007, comenzaron el trabajo con la metodología del Teatro del Oprimido en el Hospital Psiquiátrico “Abelardo Freire” a más de 60 kilómetros de la ciudad de Rosario con talleres dirigidos tanto a pacientes como a trabajadores del hospital.

Ferraro²³³ tomó inicialmente un taller de Teatro del Oprimido en el Centro de Teatro del Oprimido de Río de Janeiro (CTO Río) sobre salud mental donde pudo ir acercándose a la realidad y los modos de vida particulares de la gente que habita estos espacios:

Por primera vez, lograba conocer prejuicios y opresiones con las cuales los usuarios de la Salud Mental conviven diariamente, mientras descubría prejuicios y temores que yo había incorporado acriticamente en torno a esa comunidad. Con el correr del tiempo y compartiendo experiencias junto al grupo, fue desmontándose en mí, el “fantasma del loco”, aquella imagen excluyente producida socialmente, que nubla nuestra percepción, que nos aleja de una posible relación.²³⁴

En el Hospital, según cuenta Fernando Ferraro, hay internadas alrededor de 400 personas provenientes en su mayoría de los sectores más empobrecidos de la sociedad y distantes de sus familias. En este espacio de encierro (Foucault, 2007), los cuerpos están sumamente atomizados con escasa posibilidad de interacción: “Sentados en sus lugares, distanciados de las otras personas, pasan los días en su espacio solitario, con su monólogo interior, distante de otro ser humano que pueda prestarle atención, que lo interroge, estimule, intente comunicarse.”²³⁵

Para ello el grupo vio en el Teatro del Oprimido un modo de construir modos de diálogo que permitan buscar alternativas a la situación de opresión: “Desarrollar y estimular nuestra capacidad de diálogo es nuestra responsabilidad como facilitadores del método y se torna fundamental si queremos desmontar instituciones de este tipo”²³⁶. En la lógica manicomial se pasa del callar al gritar, de la represión a la explosión, por eso el grupo considera importante ampliar la capacidad de escucha, agudizar los sentidos para advertir expresiones tal vez más sutiles o escondidas y desde allí “poder escuchar la voz que traen consigo” y “reconocer particularidades, modos de actuar y reaccionar. Reconocer procesos expresivos, posibilidades de escritura, de lectura, de memoria, de movimiento, de reconocimiento físico; sus placeres cotidianos, sus preguntas, sus deseos.”²³⁷

Cuentan que en una sala con 54 abuelas y abuelos (que viven desde hace más de 40 años dentro de la institución), intentaban a través de rondas de diálogo que se presenten y comience a circular la palabra, pero muchos no respondían, entonces llevaron música

²³³ Grupo de teatro del Oprimido de Rosario (2010) “Intervenir el Aislamiento”, en Revista “Micropolíticas” Año 1 N° 5.

²³⁴ Ídem.

²³⁵ Ídem.

²³⁶ Ídem.

²³⁷ Ídem.

y desde lo corporal comenzaron a surgir las respuestas. Una abuela logró despertar la memoria sensible y a partir de allí vincularse con los otros, cuenta Ferraro:

Reconocí un movimiento singular en una de las abuelas: al escuchar música española danzaba en su silla de ruedas, su posición casi rígida se ablandó, algo estaba pasando. Me acerqué intenté hablar con ella, preguntarle qué había sentido, cómo estaba...y no tuve respuesta desde la palabra... Llevé las castañuelas de mi bisabuela. Al ofrecérselas, ella abrió lentamente sus manos, levantó suavemente la cabeza, me miró por primera vez, empezó a tocar y a balbucear una canción. Algo de su historia, estaba poniéndose en juego. Al terminar de tocar me acerqué emocionado, la miré agradeciéndole su música y le pregunté su nombre: “Erminia”, me dijo.²³⁸

Según sostiene el grupo, a veces se escuchan voces que entienden que es inútil trabajar sobre personas consideradas como “irrecuperables”, sobre todo cuando han pasado gran parte de su vida en un hospital psiquiátrico. Sin embargo el grupo sostiene que este pensamiento tiene que ver con una mirada distante que pierde de vista los pequeños detalles que son constitutivos de cada persona: “Quienes trabajamos por el desarrollo humano, sabemos que cada gesto es valioso, cada experiencia deja huellas imborrables. Por ello gran parte de nuestra acción, se dedica a recuperar, a valorar cada proceso.”²³⁹ Además del trabajo en salud mental, el grupo también fue tomando temas de género tales como la trata de personas, la violencia, el aborto. De allí nació el grupo Magdalenas Rosario, Teatro de las Oprimidas que analizaremos luego.

CTO Rosario realizó la obra de Teatro Periodístico *¿De qué se trata?*, sobre la trata de mujeres con fines de explotación sexual donde analizan distintos diarios y textos que abordan el tema; *Roza viejo* una obra de Teatro Foro sobre la violencia de género y *El país de la alegría* sobre la situación política a partir del triunfo del neoliberalismo con el gobierno de Macri. Ferraro aclara que la idea es contar con las obras como “arsenal”, un repertorio de piezas teatrales que puedan presentarse en distintos ámbitos y que desde allí contribuyan a la transformación social.

El grupo da distintos talleres de Teatro del Oprimido entre ellos con jóvenes en Ludueña, un barrio vulnerable de las afueras de Rosario donde sufren la violencia por la presencia del narcotráfico. Entre otros proyectos, trabajaron con noticias en los diarios que contribuían a estigmatizar el barrio y a partir de allí, dramatizaron situaciones que cuestionaran esta mirada excluyente donde los barrios más humildes sólo se mencionan en las crónicas policiales. Además participaron de todos los Encuentros de Teatro del Oprimido (Jujuy, Guatemala, Bolivia, Nicaragua), junto a Magdalenas Rosario

²³⁸ Grupo de teatro del Oprimido de Rosario (2010) “Intervenir el Aislamiento”, en Revista *Micropolíticas* Año 1 – N° 5. Rosario.

²³⁹ Ídem.

estuvieron presentes en el 31° Encuentro Nacional de Mujeres en Rosario y muchos integrantes forman parte del Colectivo de Varones Antipatriarcales de Rosario con la idea de discutir el modelo patriarcal desde la masculinidad y buscar construcciones alternativas respetuosas de la diversidad de género y los derechos humanos. Desde esta mirada comenzaron a llevar a cabo, desde el Teatro del Oprimido, un Laboratorio de Género Masculino.

MTO Jujuy

Obra *Consumiendo Angustia*

El grupo Movimiento de Teatro del Oprimido de Jujuy (MTO Jujuy) está coordinado por Ezequiel (Quelo) Basualdo quien hacía teatro independiente en Buenos Aires y a partir de la crisis de 2001 se fue involucrando en proyectos ligados al trabajo social



desde el arte, educación popular, juventud y política. En 2006 integró junto a Cora Fairstein uno de los primeros grupo de Teatro del Oprimido llamado Actuarnos Otros. Dos años después se fue a vivir a Jujuy y creó el Movimiento de Teatro del Oprimido de Jujuy. Con la intención de promover encuentros y multiplicar la metodología del Teatro del Oprimido, el grupo fue sede del Primer Encuentro Latinoamericano de Teatro del Oprimido en 2010. Hacer el primer Encuentro en Jujuy y no en Buenos Aires habla de cierta descentralización en los proyectos artísticos autogestionados, una mirada más pensada desde la diversidad cultural y el privilegio dado, desde la organización, como en el Teatro Comunitario al trabajo desde lo local, en poblaciones alejadas de las grandes movidas culturales. Así lo definían en el proyecto del Encuentro donde indicaban que deseaban difundir en las distintas localidades de la provincia de Jujuy las herramientas del Teatro del Oprimido: “Un fuerte objetivo es hacer hincapié en las localidades de menor o nulo acceso a propuestas artísticas, aunque esto nos implique mayor esfuerzo y mayor presupuesto.”²⁴⁰ De esta manera realizaron el Encuentro

²⁴⁰ En documento “Encuentro de la Red Latinoamericana de Teatro del Oprimido”, publicado en www.mtojujuy.com.ar en los días previos al encuentro.

haciendo trabajo de intervención en distintas comunidades, lo que desde la Red sostienen que ha sido sumamente enriquecedor y fortaleció de manera decisiva al grupo.

Por su implicancia fuerte en el hacer, Basualdo admite que a los grupos les cuesta la reflexión “en Jujuy no sistematizamos nada somos un desastre en eso”. Trabajaron con bachilleratos populares, en el Centro Cultural Maimará, sobre temas como el consumo de drogas y violencia de género a través de las técnicas del Teatro del Oprimido. Algo de esto cuenta la obra de Teatro Foro *Consumiendo Angustia*, así lo problematizan en la presentación a la función:

Tomasito, un chico de barrio. Los hábitos que lo rodean lo dominan, los vínculos con su familia se destruyen cada vez más y las responsabilidades ya no son parte de su vida. Todo eso ha sido sustituido por algo que llena ese vacío... ¿La culpa es del adicto? ¿Culpar es la forma más fácil de resolver el problema? ¿Qué pasa si empezamos a ampliar la mirada ...y si actuamos?

Otras obras de Teatro Foro realizadas por el grupo fueron: *Rompiendo el Silencio* sobre la violencia verbal y psicológica en el hogar; *Plaza Pública?* sobre la discriminación en el uso de los espacios públicos; *Comedor de la Pocha* sobre la situación de riesgo social en el barrio y la falta de respuestas por parte de las instituciones del Estado.

Además realizaron talleres dirigidos a jóvenes, adultos y adultos mayores en el Centro Cultural Maimará, Culturarte, Espacio de la CAJA (Centro Artística Juvenil Andino, Secretaría de Cultura de Jujuy), Profesorado de Artes en Teatro, en los colegios IFD en Tilcara y Bachi-Palpalá de esta localidad, Populorum en San Salvador de Jujuy y en las localidades de Tusaquillas, Guerrero, Perico, El Carmen, Rinconadillas, en El Huancar (Abra Pampa).

También participaron de la Escuela Latinoamericana de Actoría Social Juvenil (ELASJ), cuyo encuentro en Jujuy en 2012 convocó a sectores juveniles de la provincia y de Rosario, Buenos Aires, Gualaguaychú además de Venezuela, Bolivia, Migrantes de Paraguay en Argentina. MTO Jujuy participó de la organización de encuentro, realizaron juegos teatrales para la integración y el conocimiento mutuo y una obra de Teatro Foro sobre el acompañamiento a los jóvenes. Además participaron del II Encuentro de Teatro del Oprimido en Guatemala en 2012 donde dieron talleres de Teatro del Oprimido y presentaron la obra *Consumiendo angustia* y el III Encuentro en Bolivia en 2014. Y en relación a temas de género coordinaron Laboratorios Magdalenas junto a Cora Fairstein durante 2012 y 2013 en San Salvador de Jujuy y Maimará.

4.3- Laboratorio Magdalenas: Teatro de las Oprimidas

En este apartado analizaremos los Laboratorios Magdalenas, espacios creados desde la perspectiva del Teatro del Oprimido para el abordaje de opresiones de género. Los Laboratorios o Teatro de las Oprimidas han tenido un gran desarrollo en un tiempo muy corto. Presentaremos sus inicios, su crecimiento, sus características y las concepciones que alimentan su modo de trabajo, la visión de un laboratorio por dentro y la puesta en escena de sus obras en el Primer Festival Internacional. Pero antes reflexionaremos sobre algunos ejes conceptuales que nos permitirán comprender en profundidad la dimensión de estas expresiones. Señalamos entonces, algunas reflexiones en torno al rol de la mujer, el carácter performativo de la división sexo-género, el patriarcado contemporáneo y su relación con el capitalismo que nos permiten contextualizar una expresión teatral basada en las opresiones de género.

4.3.1-Patriarcado contemporáneo

Se detallan a continuación algunas perspectivas que consideramos valiosas y pertinentes para el tema en desarrollo. Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*, una de las obras que publicada en 1949 que promovió el debate sobre el feminismo, deconstruye la idea de una suerte de naturaleza femenina y plantea que la mujer en la historia se ha constituido en base a su situación particular, ha conformado un modelo donde el rol central lo ha ocupado el hombre y a ella se la ha visto como “el Otro”:

Hay un tipo humano absoluto que es el tipo masculino. La mujer tiene ovarios y un útero, y estas condiciones singulares la encierran en su subjetividad. De ella se dice gustosamente que piensa con las glándulas. El hombre olvida, en su soberbia, que su anatomía también supone hormonas, testículos. Toma a su cuerpo como una relación directa y normal con el mundo, al cual cree aprehender en su objetividad, mientras que considera que el cuerpo de la mujer se encuentra entorpecido: es un obstáculo, una prisión. (Beauvoir, 1999:13)

Este lugar esencialista del género fue perdiendo lugar para empezar a pensar desde distintas corrientes el carácter socio cultural del “ser mujer”. Para Judith Butler (2005) es necesario concebir el género como “actos performativos” constitutivos del género, o sea como la “repetición ritualizada de gestos corporales” que se van instituyendo a lo largo del tiempo. A fuerza de repetición estos actos, prácticas, comportamientos, gestos corporales, valores que instituye el “ser mujer” y “ser hombre” se naturalizan y tienden a pensarse en términos biológicos como preexistentes a la cultura. Pero Butler supone que el género como ámbito central de prefiguración de identidades no es anterior, sino

que está construido en forma colectiva y es revalidado en cada práctica cotidiana, por lo tanto y al no remitir a una esencia, se abren brechas, fisuras, “inestabilidades constitutivas de tales construcciones” (Butler, 2005:29) que podrían hacer entrar en crisis la noción consolidada de género.

Según señala Simone de Beauvoir el eje de dominio masculino tiene larga data:

Entre los beneficios que Platón agradecía a los dioses, el primero era que le hubiesen creado libre y no esclavo, y el segundo, hombre y no mujer. “La hembra es hembra en virtud de cierta *falta* de cualidades”, decía Aristóteles. “Debemos considerar que el carácter de las mujeres padece de un defecto natural”. Y, después de él, Santo Tomás decreta que la mujer es un “hombre frustrado”, un ser “ocasional”. Esto se simboliza en la historia del Génesis, donde Eva aparece extraída de un ‘hueso supernumerario’ de Adán. La humanidad es macho, y el hombre define a la mujer no en sí, sino respecto de él; no la considera como un ser autónomo. (Beauvoir, 1999:17)

Por siglos las mujeres no tuvieron lugar en la vida social, eran excluidas de la vida política de la Polis de Atenas en la Antigua Grecia o el papel de las mujeres y la “caza de brujas” en la Edad Media y el Renacimiento. Con la Modernidad el individuo se libera del mandato de la tradición. Sin embargo, mientras hombres y mujeres lucharon en las revoluciones europeas del siglo XVIII, sólo los hombres pasaron a la historia. July Cháneton en el libro *Género, poder y discursos sociales* analiza revistas políticas de nuestro país en los comienzos del siglo XX donde la mención a la República Argentina resultaba crucial para la legitimación del ser nacional y sin embargo en las revistas de la época aparece dibujada bajo la imagen de una mujer estilizada que con los brazos abiertos aparece como gran madre, “mientras que las figuras masculinas se presentan más próximas a la vida histórica, a caballo, empuñando armas o herramientas de trabajo”. Si los hombres con la mirada penetrante y profunda se muestran como los grandes estadistas, la mujer aparece de cuerpo entero, desde un lugar espiritual, de cierta fragilidad, en algunos casos alada cual un ángel “alejada del mundo en su inmaterialidad” (Cháneton, 2009:132).

Jelin (2017) en *La lucha por el pasado* cuenta que a lo largo de la historia en guerras, invasiones o momentos de represión estatal, la violación y el abuso sexual a las mujeres fueron prácticas frecuentes que implicaban un modo de arrasar con aquella mujer dadora de vida y tomarla como trofeo (como si fuera un objeto). Y sin embargo estos acontecimientos no suelen ser tematizados, sino que quedan en el ámbito de lo privado. Cuando se habla de torturas y vejaciones la violencia sexual es silenciada, lo que deja impune a los responsables de estos delitos e impide reparar la situación traumática.

Gerda Lerner, en *La creación del patriarcado* propone comparar la sociedad patriarcal con una obra de teatro:

Hombres y mujeres viven en un escenario en el que interpretan el papel, de igual importancia, que les ha tocado. La obra no puede proseguir sin ambas clases de intérpretes... Pero la escena ha sido concebida, pintada y definida por los hombres. Ellos han escrito la obra, han dirigido el espectáculo e interpretado el significado de la acción. Se han quedado las partes más interesantes, las más heroicas, y han dado a las mujeres los papeles secundarios. (Lerner, 1990:15)

No obstante, señala la autora, luego de muchas luchas las mujeres han logrado acceder a los roles concedidos a los hombres, pero deben mostrar que están “cualificadas” y son los hombres los que fijan los términos de su “cualificación”. Ellos juzgan si las mujeres están a la altura del papel; les conceden o niegan la admisión.

El origen de la palabra patriarcado remite al patriarca o jefe de familia, sin embargo según Marcela Lagarde (2011), el poder patriarcal está articulado no sólo a un orden sexista, sino que también opera dentro de la lógica del capitalismo y por tanto es racista, clasista, imperialista. Aunque muchas veces invisibilizado, el patriarcado remite a una estructura social en la que diversos factores se entrelazan y dan lugar a determinadas conductas machistas que se advierten en los modos de conceptualizar, construir categorías, en las leyes, en los discursos, en las prácticas cotidianas.

Andrea D’Atri sostiene que mientras se iban conquistando derechos para las mujeres en los años 70, 80; el neoliberalismo de los 90 “puso en primer plano la idea de una emancipación individual, engañosamente asimilada a la posibilidad de consumo y apropiación-transformación subjetiva del propio cuerpo”²⁴¹. El “sálvese quien pueda” y el hedonismo consumista frivolisó las conquistas femeninas. La “liberación” se tornó una preocupación individual, un ejercicio de voluntad ligado a la constitución de una cierta superación personal.

Dice David Le Breton (1995) que la liberación del cuerpo va a ocurrir cuando dejemos de preocuparnos por éste, lo que resulta una tarea aún pendiente. Si en la sociedad capitalista según proclamaba Guy Debord (2008) se pasa del ser, al tener y del tener al parecer, la mujer protagoniza fuertemente esta idea. Se cosifica a la mujer y se suele valorar de modo hegemónico como un “puro cuerpo”, pero no cuerpo sensible, sino como un “cuerpo vidriera”, un cuerpo para mirar, para seducir, un objeto de atracción sexual.

²⁴¹ D’Atri Andrea (abril de 2014). “La compleja relación entre patriarcado y capitalismo”. Revista Topia. Año XXIV N°70.

Andrea D'Atri plantea que el capitalismo se conjuga con el patriarcado y ello se advierte en la explotación laboral: “Millones de mujeres arrancadas del calor de su hogar para vender su fuerza de trabajo a menor precio que sus propios hermanos.”²⁴²

De allí que se propone plantear el carácter político de los estudios de género:

Sólo resta que el feminismo y las feministas estemos a la altura de las circunstancias, comprendiendo las palabras de aquella socialista de principios del siglo XX que dijo que el socialista que no es feminista, carece de amplitud; pero el feminismo que no es socialista, carece de estrategia. Porque la emancipación de las mujeres será colectiva o no será emancipación, sino el minúsculo regodeo de la realización personal, en un mar de injurias y calamidades en el que se ahogan millones de nuestras congéneres.²⁴³

Por otra parte, Rosa Entel (2002), sostiene que las mujeres han sido educadas para ser sostén del orden familiar y este mandato pesa tanto que en situaciones de violencia de género, la mujer llega a culpabilizarse de la agresión de la cual es víctima:

Por lo general la violencia física es concomitante a la violencia emocional. La permanente descalificación de su conducta y su palabra, soportada por años, hace que sufra un proceso de deterioro al punto de dudar de su propia salud mental. Cuando llega a un servicio de atención suele detenerse en la problemática de él, y en ese camino de cosificación llega a culparse a sí misma por no haber podido ser mejor esposa. (:37)

Según define Rosa Entel: “La violencia es una forma de control que inhibe la libertad y dignidad de quien la padece” (:36) y las mujeres que sufren situaciones de violencia están presas del sistema patriarcal más extremo y suelen acatan sin objetar, cautivas del miedo, pero también como una estrategia de supervivencia. Se plantean cambiar al maltratador a través de su permanente disposición, lo que denomina “síndrome de sobreadaptación femenina. Se trata de un sobrehumano esfuerzo por resistir frente a su aplastante realidad.” (:37)

Acorde a los mitos del amor romántico se subordinan al “jefe de familia”, suelen abandonar sus propios proyectos en aras de los deseos de los otros, muchas veces no registran o niegan su victimización y se sienten culpables por no lograr la “armonía familiar” depositada culturalmente en ellas.

4.3.2-Magdalenas: historia y principales definiciones

En el marco de estas problemáticas nace en 2010 en Brasil el primer Laboratorio Magdalenas Teatro de las Oprimidas a cargo de Bárbara Santos del Centro de Teatro

²⁴² D'Atri Andrea (abril 2014). “La compleja relación entre patriarcado y capitalismo”, Revista Topia. Año XXIV N°70.

²⁴³ Ídem.

del Oprimido de Río de Janeiro (CTO Río) y Alessandra Vannucci directora teatral. Ambas pusieron en marcha una idea que venían elucubrando desde hacía tiempo: poder generar un ámbito específico con mujeres para trabajar las opresiones femeninas. Alessandra Vannucci en Italia venía investigando historias de mujeres que terminaron protagonizando tres textos teatrales entre 2005 y 2010 y en 2009 organizó un festival que se centraba en el cuerpo femenino. Mientras tanto Bárbara Santos estaba coordinando un proyecto de Teatro del Oprimido llamado “De Punto a Punto” entre Brasil y África y vio que las opresiones de género se repetían y multiplicaban en las obras de Teatro Foro. Esto la motivó a escribir el musical *Canção para Madalena* (Canción para Magdalena).

Con la idea de superar opresiones y conseguir la igualdad de género, comenzaron a generar primeros intercambios para luego elaborar laboratorios teatrales, seminarios y encuentros internacionales. Los Laboratorios Magdalenas son espacios sólo para mujeres donde se procura generar marcos de confianza para plantear problemáticas acalladas y el modo de hacerlo, entienden, es a través de la conformación de un “Nosotras”, una construcción identitaria común que discute el patriarcado y piensa otras construcciones posibles. El trabajo se desarrolla a través de la metodología del Teatro del Oprimido y toman al cuerpo como punto de partida para, a partir de allí, promover la confianza, el reconocimiento, así como también lograr visibilidad y empoderamiento. Así lo cuentan las creadoras de este método:

Nuestro punto de partida es el cuerpo femenino, éste que pasó por cambios radicales, permaneciendo guardado por siglos, protegido y censurado por el cuerpo masculino y que hoy en día parece cumplir un rol protagonista en los medios y en nuestro imaginario. Cuerpo desnudo, exhibido, sensual o trivial, reinventado, exprimido y despedazado afuera, en las páginas de las revistas, en las pasarelas de la moda o de la samba.²⁴⁴

La idea fue generar un espacio de exploración, por eso hablan de la creación de un laboratorio no un taller donde se planteen determinados interrogantes: ¿Qué modelos ancestrales aún hoy influyen a la mujer moderna? ¿Qué contextos sociales condicionan el cuerpo de ser mujer? ¿Qué lugares ocupamos y cuáles queremos ocupar? ¿Qué expectativas, qué sueños tenemos? ¿Qué alternativas nos proponemos? Para el trabajo en el laboratorio utilizan la expresión plástica, la literatura, la danza sumada a las técnicas de Teatro Foro, Teatro Imagen, Teatro Periodístico. A partir de lo cual se crean dibujos, collages, poemas, canciones y una pieza teatral.

²⁴⁴ Vannucci, A. y Santos, B. “Laboratório Magdalena - Teatro de las Oprimidas”, en <http://kuringa-barbarasantos.blogspot.com.ar/2010/08/laboratorio-magdalena-teatro-de-las.html>

El relato de los laboratorios realizados es sugerente:

Los descubrimientos fueron fuertes. El adueñamiento y explotación del cuerpo femenino para la producción y la reproducción en un momento histórico en el que la sociedad capitalista y patriarcal se instala brutalmente. La culpa atribuida a la mujer, desde la primera Eva en el Génesis, en la tradición cristiana-judía como arma con la cual hoy todavía somos intimidadas en nuestro “poder ser” y limitadas en el ejercicio de nuestros derechos cotidianos. Los “policías en la cabeza” (no siempre masculinos) que invaden nuestros cerebros tornándose nuestros opresores más insidiosos, que exigen la acción violenta del antagonista: somos nosotras mismas quienes nos reprimimos. ¿Cuántas veces renunciamos a lo que queremos? ¿Cuántas veces reproducimos hábitos que ya no queremos más? ²⁴⁵

En este camino de desandar aquellos imaginarios tan fuertemente instituidos en relación a un deber-ser femenino (Beauvoir, 1999; Butler, 2005), recurrieron a la memoria sensible ligada a la evocación desde la exploración corporal con los sentidos (Grotowski, 2000; Le Breton, 2009) y comenzaron por plantear los modelos ancestrales heredados desde lo corporal, “el camino corporal de la madre y la abuela”. Se veían “cuerpos de mujeres abatidas, con gestos repetitivos de trabajo, expresivos de un cansancio extremo, lamentos sin memorias.” También se recrearon los cuerpos de las mujeres actuales, “seguimos adelante, investigando los cuerpos de esas mujeres recordadas, conocidas y/ o imaginadas, creando condiciones para que se encuentren en un espacio de confianza y de confiar lo inconfesable, aunque más no fuera para verse dentro de un espejo imaginario.” ²⁴⁶

Cuentan Vannucci y Santos que en ese trabajo a partir del recuerdo aparecía cierta fragilidad, dependencia y una idea de resignación, se propuso ir más lejos en el tiempo y corporalizar las vivencias de la mujer primitiva y allí las mujeres aparecían fuertes, osadas, valientes “¿Podría estar relacionado al Génesis que describe esa osadía y ese deseo de saber como el pecado universal que es culpa de la mujer y por ello su castigo es ser echada del paraíso?, se preguntan las coordinadoras y sostienen: “Enfrentamos una imagen de mujer estigmatizada por la culpa de haber osado tomar el fruto del árbol del bien y del mal, del conocimiento, contrariando la prohibición de un dios... macho.” Esta idea de una represión ancestral que se repite una y otra vez y que es necesario desandar, se sintetiza en una canción que se ha convertido en una suerte de himno de los grupos Magdalenas, que se canta al final de cada obra, en las intervenciones públicas o al final de un laboratorio: “Al paso del tiempo me transformé. Fui santa, fui bruja, fui puta y no me callé. Soy fuerte y guerrera, yo soy. Y no callaré”. El dibujo

²⁴⁵ Vannucci, A. y Santos, B. “Laboratório Magdalena - Teatro de las Oprimidas”, en <http://kuringa-barbarasantos.blogspot.com.ar/2010/08/laboratorio-magdalena-teatro-de-las.html>

²⁴⁶ Ídem.

identificadorio de los grupos Magdalenas es el de un árbol que florece en cuyo tronco está enraizada una mujer que florece con éste cuando toma el fruto prohibido como se muestra en la siguiente imagen junto a un afiche de un Laboratorio cuyos cuerpos encarnan dicha simbología:



Alessandra Vannucci sostiene que la idea de una mujer pasiva se advierte en la configuración de prácticas cotidianas como el enlace matrimonial cuando en el altar la espera un hombre (el marido) y es entregada por otro hombre (el padre). Mujeres que hasta hace unas décadas no tenían lugar en el parlamento, en las cátedras de las universidades y hasta los palcos de los teatros y si lo hacían eran vistas como prostitutas. Hoy la mujer ha conquistado esos espacios, pero como señala Lerner (1990), es el hombre el que continúa escribiendo la obra. De tener un cuerpo escondido se pasó a la exhibición, que lejos de la liberación del cuerpo de acuerdo a los verdaderos deseos (Le Breton, 1995), se tiende a ver a la mujer como un fetiche, una mercancía a adorar (Marcuse, 1993) que al mismo tiempo que muestra una suerte de libertad ilusoria, oculta los mecanismos de opresión, señala Vannucci:

Dualismos como yo-otro; mente-cuerpo, cultura-naturaleza, civilizado-primitivo son fundadores de una dialéctica de dominación y en ese ámbito la mujer está atrapada en la dialéctica entre un cuerpo real y un cuerpo ideal, un momento donde la mayor emancipación convive con su máxima explotación y alienación.²⁴⁷

Los laboratorios están configurados en cuatro partes o actos estéticos como los llaman sus creadoras, los tres primeros de carácter intimista: investigación sobre imágenes

²⁴⁷ Vannucci A. en conferencia en el I Festival Internacional Magdalenas del 15 al 20 de septiembre de 2015.

ancestrales femeninas; exploración sobre las representaciones reforzadas por cada sociedad; trabajo sobre los modelos en los que se reconocen; análisis de las imágenes que se quiere ser desde la pregunta “¿qué papel quiero ocupar?”. Y el último acto estético, de expresión hacia el exterior a través de la elaboración de una pieza teatral. La idea es que la obra final constituya una acción de intervención en el espacio público y desde ese lugar liminal (Diéguez Caballero, 2007) se ubique entre el acontecimiento poético y el acto político.

Los laboratorios, aclara Vannucci, no proporcionan una terapia individual, ni se toma el tema desde un punto de vista psicoanalítico, sino que el objetivo es problematizar las opresiones que históricamente se fueron configurando y analizar cómo estos modelos aparecen en las propias oprimidas, “develar los dispositivos sociales que condicionan las opresiones de género.”

En la investigación de modelos femeninos ancestrales surgió el nombre Magdalena (o *Madalena* en portugués), así lo explica Vannucci:

Magdalena es una mujer que abandona las obligaciones femeninas, que trasgrede, que busca y reconquista su propio cuerpo para seguir a Cristo. El futuro de Magdalenas aparece como un puente entre la expresión artística y la articulación con los movimientos feministas.

El primer laboratorio se llevó a cabo en Río de Janeiro en el marco del CTO Río donde trabaja Bárbara Santos. Sostiene Mariana Villani quien comenzó la multiplicación de grupos de Teatro del Oprimido en nuestro país y luego formó el Grupo Magdalenas Puerto Madryn:

Nosotras empezamos a ver que el 70% de las *curingas* del mundo eran mujeres, muchas también lesbianas. Sin embargo, en la mayoría de festivales, encuentros, seminarios... la mayoría de *curingas* que aparecen en público son hombres. Además, blancos, de clase media y heterosexuales. Así que un grupo de mujeres practicantes de Teatro del Oprimido feministas de diferentes partes del mundo propusimos, en la 1ª Conferencia Internacional de Teatro del Oprimido en Río, en 2009, armar una Red feminista de *curingas* mujeres dentro de la Red general, poco después, llegó la propuesta del Laboratorio Magdalena.²⁴⁸

Más tarde estos espacios de investigación y producción estética comenzaron a multiplicarse en distintos países: Alemania, Italia, Uruguay, Argentina, Mozambique, Guinea Bissau e India y conformaron la Red Magdalena Internacional. Un hito importante para los grupos latinoamericanos fue el Laboratorio realizado con motivo del Encuentro Latinoamericano de Teatro del Oprimido en Bolivia en 2014, impartido por Bárbara Santos que fortaleció a los grupos Magdalenas en nuestro país tales como

²⁴⁸ En Burgos A. y Carro S. (8 de noviembre de 2015) “Teatro feminista para transformar la vida”, *Pilkara on line Magazine*.

Magdalenas Puerto Madryn, Magdalenas Rosario, Pura Praxis, Fuerza Colectiva y Osadía.

Según declara Mariana Villani el objetivo de los laboratorios es generar “acciones sociales concretas y continuadas” por lo que muchos grupos Magdalenas tienen conexiones con movimientos sociales y organizaciones feministas. Define Villani²⁴⁹ : “Este es un espacio político que se trabaja a partir de medios estéticos. Me gustaría que se multiplique y que a partir de ahí surjan acciones sociales concretas y continuadas que es objetivo del Teatro del Oprimido: la acción empieza cuando el teatro termina”.

4.3.3-Laboratorio por dentro

En este apartado desarrollamos lo que ha sido la experiencia directa del Laboratorio Magdalenas impartido por el grupo Pura Praxis durante 2015 y 2016 en el Centro Cultural Compadres del Horizonte, en el barrio de Parque Patricios.²⁵⁰

El laboratorio de 2015 fue siguiendo los pasos esgrimidos como actos estéticos por Vannucci desde la fotografía, pintura, el trabajo con poemas hasta la escritura de frases y canciones. Se abordó la historia de mujeres ancestrales, las construcciones adquiridas y los deseos de transformación. Los encuentros posteriores se fueron centrando en la acción teatral. Ya el laboratorio de 2016 tuvo por objetivo dedicarse específicamente a la expresión teatral con el objetivo de crear una pieza de Teatro Foro.

En cada encuentro el cuerpo fue el gran protagonista y se dio un marco de cuidado que propició la confianza y permitió dejar fluir la expresión. Desde la idea de búsqueda sensible desde el trabajo introspectivo (Grotowski, 2000; Díaz, 2010), los trabajos corporales estuvieron abocados a trabajar la confianza, la escucha, el respeto, la entrega, la contención a través de distintos ejercicios²⁵¹. También se realizaron trabajos de integración²⁵² y de concentración²⁵³. Además se abordó la búsqueda sensible desde lo

²⁴⁹ En Goldsman, Florencia. (30 de marzo de 2015). “Magdalenas, un festival de teatro más allá de la catarsis”. *Diario Marcha*.

²⁵⁰ Durante 2015 el grupo organizó estos talleres abiertos a la comunidad con una frecuencia de una vez al mes con una duración de tres horas por encuentro con la idea de prepararse para asistir al 30 Encuentro Nacional de Mujeres realizado en esa oportunidad en Mar del Plata y en el segundo año realizó un laboratorio de carácter más específicamente teatral con una frecuencia de una vez cada 15 días con la idea de realizar una producción teatral de Teatro Foro.

²⁵¹ Uno de los ejercicios se hacía en grupo, estábamos numeradas y cuando la coordinadora decía el número de una, ésta se debía caer como si se hubiera desmayado y las demás tenían que sostenerla para que no llegue al suelo.

²⁵² Algunos ejemplos de estos ejercicios: chocarse las manos con aquella que estaba a un costado y a otro; bailar pegando un dedo con el de la compañera; bailar juntas con los ojos cerrados

²⁵³ Se realizaron ejercicios de concentración como: realizar equilibrios o hacer la acción contraria de lo que anunciaba la coordinadora.

corporal, a partir de consignas tales como construir imágenes en solitario que representen las palabras indicadas por las coordinadoras: poder, lucha, cuerpo y por último opresión. También se procuró anular la vista, para explorar otros sentidos que evoquen memorias, deseos (Le Breton, 1995, 2009; Boal, 2004). Uno de los ejercicios más potentes planteó a partir de estar con los ojos cerrados, sacar sonidos de opresión y al expresarlos vincularse con otra participantes hasta terminar formando una imagen grupal. Una imagen, curiosamente formada desde el oído, prescindiendo de la vista. Una vez abiertos los ojos, esas representaciones serían interpretadas por el resto de las participantes, adquirirían movimiento y formarían una escena de Teatro Foro.

De las distintas escenas producidas, se eligió una y se recreó con el momento de crisis, la pregunta que se le suele hacer al público y escenas anteriores que sirvieran de antecedente. La situación escogida fue entre una madre y su hijo mayor (iba a ser su marido, pero la protagonista le pareció muy fuerte y quiso reemplazarlo por el personaje de su hijo) quien asume sola todas las responsabilidades del hogar y cuando le solicita a su hijo mayor que la ayude con el cuidado de sus hermanos, éste se niega rotundamente. Se armó la obra y se pasó en el ámbito del taller donde a la pregunta de ¿cómo resolver esta situación? Se ensayaron varias respuestas posibles. Para culminar se repasó todo lo transitado desde los poemas, las declaraciones, lo actuado y se escribieron las sensaciones en una gran cartulina. Posteriormente como uno de los rituales típicos de los laboratorios, se plasmaron las manos con pintura en una gran tela que simboliza la unión de las mujeres en la lucha y se entonó la canción que identifica a la Red Magdalena Internacional: “Al paso del tiempo me transformé/ y no me callé/ fui santa, fui bruja, fui puta/ y no me callé/Soy fuerte y guerra/ Yo soy”.

En estos encuentros se pudo advertir tanto por parte de las coordinadoras como de las asistentes al laboratorio un gran respeto y escucha. A la vez que contención mutua, que se visualizó especialmente en la interpretación de los trabajos en torno a la opresión que se realizaban en forma solitaria y traían emociones a flor de piel que eran acogidas y contenidas por parte del grupo. Se logró desplegar una gran afectividad entre participantes que no se conocían entre sí y configurar una suerte de *communitas* (Esposito, 2003) que se sostuvo en los distintos encuentros, aunque se limitó al espacio del taller.

Por parte de las coordinadoras se procuró centrarse en los procesos, más que en resultado y desde allí se respetaron los tiempos de cada una para elaborar las interpretaciones, sin apurar y se dio la contención necesaria para el abordaje de las distintas situaciones planteadas. Las integrantes de Pura Praxis se iban turnando para coordinar los talleres, mientras las otras realizaban a través de notas y fotografías un registro de lo allí sucedido. Pese a que a las participantes les costó salir a actuar, la pieza teatral final se fue llevando despacio sin exigencia de tiempos precisos, incluso en muchas oportunidades el taller se pasó del horario estipulado porque el proceso de trabajo lo ameritaba. En los ejercicios grupales se vio la concentración, el desarrollo de la sensibilidad, pero a la vez la protección y el cuidado de las compañeras.

El Laboratorio de 2016 estuvo abocado a la expresión teatral, para esto se incorporaron momentos de reflexión teórica donde se explicó el método de Boal (las opresiones, la idea del árbol, la dinámica del Teatro Foro, Arco Iris del Deseo). Además de los ejercicios corporales y sensibles ligados a la exploración personal, la conexión con el grupo y la expresión artística. Se realizaron ejercicios ligados a la constitución de máquinas grupales donde cada una interpreta una pieza con un sólo movimiento y sonido determinado que se repite una y otra vez (máquina de fábrica, máquina de amor, máquina de odio, máquina Argentina, máquina de machismo). También se exploró hacia la búsqueda de sonidos colectivos que interpretaran emociones a partir de instrumentos u objetos y la construcción de imágenes colectivas de opresión a partir de una vivencia o un recuerdo personal que se colectiviza. De estas últimas imágenes realizadas (tres en total) se eligió una que problematiza sobre la exhibición y mercantilización del cuerpo femenino (Largade, 2011; Le Breton, 1995). A la imagen se le fue dando teatralidad (tratamiento de acciones, composición de los personajes, diálogos, armado de escenas anteriores, personajes secundarios) hasta crear una pequeña pieza teatral donde una mesera, inmigrante trabaja en un bar, la dueña le obliga a usar un nuevo uniforme más sensual, ella no lo desea, pero se ve contrariada por la obligación que le impone su jefa. La joven se pone el uniforme, atiende la mesa donde hay dos hombres que son habituales de esta cafetería y cuando ella se da vuelta para buscar el pedido le sacan una foto de su trasero. La joven con bronca le cuenta lo sucedido a la jefa y ésta no reacciona, de allí se sucede la pregunta de Teatro Foro: ¿Cómo podemos salir de esta situación? Y se ensayaron posibles respuestas.

El Laboratorio se trabajó con mucho cuidado y sobre todo gran afecto que se sintió en todos los encuentros y se plasmó al final en un fuerte abrazo colectivo. Se realizó con

mucho respeto con los tiempos y las dificultades de cada una. A la participante que interpretaba a la protagonista acosada le costaba expresar lo que sentía y se realizó el ejercicio que Boal (2016) llama “policías en la cabeza”: una compañera representó la represión interna que tenía el personaje a través de la madre que le decía lo que no debía hacer, mientras otra expresaba sus deseos. También se apoyaron los momentos de tensión con la búsqueda de sonidos que enfatizaran estas emociones, incluso a partir de una búsqueda individual primero y luego colectiva, se hizo toda una versión de la pieza teatral sólo con sonidos lo que permitió sentirla desde diferentes registros.

Por su parte durante el proceso de laboratorio se fueron discutiendo las ideas que iban surgiendo de las improvisaciones, sin intención de hacer una bajada de línea sino ir conformando un posicionamiento político común, mejorar la metodología trabajada y pensarse a futuro. De allí salieron preguntas tales como “¿cómo configuramos la figura del opresor como para que no genere empatía?”, “¿cómo conjugamos lo que vivimos en el laboratorio con lo que nos pasa día a día?”, “¿Cómo sostener estas posiciones en una sociedad que es patriarcal y capitalista?”, “¿Cómo seguir sosteniendo estos espacios y darle continuidad?”.

De estos dos Laboratorios surgieron dos acciones de intervención liminares (Diéguez Caballero, 2007): la primera asistir a la Marcha del Día Contra la Violencia de Género con la bandera de las Magdalenas y la otra participar del Festival que organiza el Centro Cultural Compadres del Horizonte con susurradores (tubos de cartón para “susurrar” al oído) que decían al oído de los presentes algunas de las consignas elaboradas durante el Laboratorio.

En ambos Laboratorios las obras armadas no se llegaron a mostrar al público, pero ello no impidió que se realice el foro entre las participantes. Como hemos visto en el Teatro Comunitario el trabajo colectivo con grupos que no son elencos profesionales resulta un largo proceso, tiempo que faltó en estas producciones, sobre todo teniendo en cuenta que se trata de temas que interpelan a las participantes y por tanto necesitan la confianza y la seguridad necesaria para mostrarse ante el público. Esa seguridad la da un trabajo actoral más profundo, una dramaturgia más elaborada, un trabajo de dirección que requiere de más tiempo y otros compromisos. De hecho ante la propuesta del grupo para mostrar lo realizado, las participantes se negaron aludiendo que no se sentían suficientemente preparadas. De todas maneras como el objetivo no estaba puesto en el resultado, la valoración debe realizarse en función de todo un proceso

que, a juzgar por las devoluciones de las participantes esgrimidas en la última jornada, fue realmente muy enriquecedor.

4.3.4-Experiencias en Argentina

A continuación reseñamos algunos de los principales grupos en nuestro país que se definen como grupos Magdalenas y realizan estos Laboratorios: Magdalenas Rosario, Magdalenas Puerto Madryn, Pura Praxis, Osadía y Fuerza Colectiva.

Magdalenas Rosario

Obra *Sancho Panza*

Las Magdalenas de Rosario nacieron en 2011 y se definen como “una colectiva de mujeres y lesbianas”. Participaron del 29° Encuentro Nacional de Mujeres en Salta donde presentaron su obra *Sancho Panza*, del 30° en Mar del Plata y una de sus integrantes, Gandhari Benig fue una de las organizadoras del 31°



Encuentro Nacional de Mujeres en Rosario. En esta oportunidad recibieron a las Magdalenas Puerto Madryn y el grupo Pura Praxis y coordinaron una mesa donde contaron a los presentes la formación y las acciones de la Red Magdalenas Internacional. Estuvieron en el III Encuentro Latinoamericano de Teatro del Oprimido en Bolivia en 2014 y realizaron el laboratorio que surgió de ese encuentro. También asistieron al I Festival Internacional Magdalenas en Puerto Madryn en 2015 y el II Festival Internacional Magdalenas en Berlín en 2017.

Realizan laboratorios bajo dos modalidades: la primera “Procesos” donde el laboratorio tiene una duración en el tiempo y la segunda “Intensivo” reducido a algunos días con mayor carga horaria. Entre ellos han realizado: Laboratorio Intensivo Magdalena 2011 en Pueblo Esther (Departamento de Rosario) donde crearon la pieza de Teatro Foro *Tus piropos me atropellan* sobre acoso sexual; Proceso Magdalena 2011 en Rosario donde crearon la pieza de Teatro Foro *Pero no se ve, yo no sé por qué* sobre la lesbofobia; Proceso Magdalena 2012 en Rosario y crearon la pieza de Teatro Foro *La Palmadita*

sobre la identidad y el uso del apellido materno y Proceso Magdalena 2014 en Rosario con la creación de pieza de Teatro Foro: *Que lo parió!* sobre violencia obstétrica.

Entre sus producciones teatrales podemos mencionar la obra de Teatro Periodístico *Sancho Panza* estrenada en 2014. La obra muestra de manera clara los distintos modos de ejercer el patriarcado contemporáneo. Se muestran distintas escenas relativas a los mandatos femeninos, esa suerte de naturaleza femenina y masculina (Beauvoir, 1999; Butler, 2005; Cháneton, 2009). Además se ve la sanción social por ser lesbiana, la cosificación del cuerpo de la mujer y una apropiación por parte del hombre del cuerpo femenino (Entel, 2002; Largade, 2011). Como es propio del Teatro Periodístico entre las escenas se pasa a la lectura de noticias o publicidades publicadas en la prensa, relativas a los temas abordados. A continuación detallamos esta obra con gran carga emotiva para poder comprender la dinámica del Teatro Periodístico y advertir la contundencia de su dramaturgia.

Comienzan por aquellos mandatos ya instalados durante la infancia cuando una madre le dice a su hija: “Vas a tener muchos pretendientes, pero sólo un novio que sea lindo con plata y vos tenés que ser buena con él, esperarlo con el mate, las camisas planchadas”. Luego aparecen niñas que cantan con inocencia una canción tradicional infantil que narra un femicidio:

El verdugo Sancho Panza ha matado a su mujer-jer-jer porque no tenía dinero-ero-ero para irse al café-fe-fe. El café era una casa-sa-sa que tenía una pared, la pared era una vía-vía-vía, por la vía pasa el tren, chu chu. En el tren había una vieja-ja-ja que tenía un loro blanco-co-co y el lorito repetía-ía-ía Sancho Panza ha matado a su mujer-jer-jer.

Y a continuación pasan a leer un anuncio publicitario de un curso para que las niñas incorporen aquel “deber-ser” femenino:

Para princesitas. Clases de moda en el Barbie Store, el objetivo de los encuentros es que las niñas pasen un buen momento mientras aprenden los conceptos básicos del protocolo, los conceptos base son: por favor, gracias y disculpas. De forma divertida, aprenden también reglas de etiqueta, el uso correcto de la cubertería, la vajilla, la cristalería, saber cuándo beber y cómo untar una tostada.

Luego se muestra una escena de una niña y su madre que cuando pasa por entre unos hombres le gritan “¡Mamita!” Leen, entonces, la noticia de un caso de acoso callejero donde la chica cansada de la situación llevó gas pimienta e hizo la denuncia, pero el acoso no terminó, continúa la noticia:

El policía le dijo a mi mamá que la próxima no me defendiera porque si lo hacía me podían acusar de lesiones. Ahora hay una custodia en la puerta de mi casa y dos señores están cantando: “si nos organizamos cogemos todos”.

Le sigue una escena en un bar, dos hombres exclaman: “¡Viste la moza, qué pechugas!” y uno de los amigos le pide el número de teléfono y ante la negativa de la muchacha, el amigo le dice menospreciando la respuesta de la joven: “Si te dice que no, es que sí”. Luego asisten al mismo bar una pareja de lesbianas, la misma moza que fue ninguneada anteriormente, ahora ejerce aquellos mandatos machistas inculcados a las mujeres y les dice a las chicas que se deben retirar del bar. Y lo ilustran con una noticia donde se expresan casos de discriminación a la homosexualidad o lesbianismo. “Mi cuerpo es mío” esgrimen a partir de un juego de palabras que las conduce a abordar el tema del aborto y pasan a leer la siguiente noticia sobre el drama del aborto clandestino, primera causa de muerte materna.

En una de las escenas más conmovedora de la obra, tocan el femicidio a partir de exclamaciones habituales de las víctimas que se van superponiendo: “Yo le creí”, “Tenía restricción de acercamiento”, “Dijo mía o de nadie”, “Yo lo había denunciado” y cada una de las actrices anuncia el nombre y apellido de cada una de las víctimas asesinadas en los últimos años mientras va cayendo al suelo. “En nuestro país una mujer es asesinada cada 30 horas” corea este colectivo de mujeres de Rosario, mientras anuncia con firmeza: “Que la rabia nos valga nosotras no somos las mujeres que ya no están, pero todas ellas nos atraviesan”. Y se hace presente el himno Magdalena como cierre final.

La obra tiene posee gran calidad artística y logra coordinar la lectura de noticias con las escenas dramáticas, así como conjugar un clima sumamente emotivo con momentos de humor que cortan la tensión dramática. Al estilo de teatro pobre de Grotowski no posee escenografía, ni vestuario, sino que las protagonistas están de negro y utilizan algún accesorio para diferenciar a los personajes, lo que veremos que es una característica común en todos los grupos Magdalenas. Si bien el Teatro Periodístico no tiene foro, si se realizan juegos previos con el público y se crea una instancia de reflexión posterior. En este diálogo se van expresando las sensaciones producidas por la obra y a partir de allí puede ir generando un intercambio de opiniones. En la oportunidad en que vimos la obra, estos fueron algunos de los comentarios realizados por los espect-actores: “Me impresionó mucho escuchar la letra de la canción del comienzo que yo escuchaba de chica y es terrible”, “A mi oír los nombres de las chicas asesinadas, me hizo como un nudo en la garganta, me empezaron a aparecer identidades y las vi, cada una tenía una

historia y eso dice mucho más que las estadísticas”, “Sería interesante además de decir los nombres de las víctimas, contar los nombres de los asesinos, para que se sepa”²⁵⁴.

Magdalenas Puerto Madryn

Obra *Femicidios*

Después de un laboratorio Magdalena impartido por Mariana Villani a su regreso de España a finales de 2011, se constituyó este grupo en Puerto Madryn coordinado por Villani. Magdalenas Puerto



Madryn se incorporaron al Centro Cultural Caracol en 2013 ubicado en dicha ciudad y a mediados de ese mismo año realizaron un Laboratorio en una barriada popular, el barrio Pujol 2, a partir del cual se sumaron nuevas Magdalenas.

Desde 2012 pertenecen a la Red Magdalenas Internacional. Dieron laboratorios en distintas ciudades del sur del país (Comodoro Rivadavia, Trelew...) y también desarrollaron un área de intervención política, señala Mariana Villani:

Tenemos dos brazos uno teatral y otro de organización política con gente que no se quiere exponer en el teatro. Intentamos incidir en el campo político local continuamente desde esta perspectiva Magdalena. Sentimos que estamos apoyando esta Red con la que compartimos la misma metodología y eso nos da mucha fuerza porque el laburo que hacemos muchas veces no es bienvenido, las cosas que decimos no le hacen mucha gracia a mucha gente.²⁵⁵

Estas definiciones y acciones políticas provocaron algunas reacciones, una de ellas fue la finalización de un micro radial en FM Namunkurá luego de dedicar un programa íntegro al tema del aborto a finales de 2013. Conjuntamente con el choque con las autoridades de la radio, sufrieron una agresión a un mural realizado en el Centro Cultural que taparon con un graffiti que decía: “Magdalena lesbiana”, al respecto señala Mariana Villani: “Lo que deja reflejado es el problema de lesbofobia que tiene aquella

²⁵⁴ Declaraciones en la presentación de la obra en el I Festival Internacional Magdalenas en Puerto Madryn en 2015.

²⁵⁵ En asamblea de grupos de Teatro del Oprimido, 11 de julio de 2015.

persona que lo escribió, al considerar que decirnos lesbianas es un insulto. Consideramos que transformarlo en algo artístico es avanzar en lo que creemos²⁵⁶.

De la bronca por la agresión, pasaron a la acción desde, como hemos visto en las distintas expresiones de Teatro Comunitario y Teatro del Oprimido, la expresión colectiva: “Supimos resignificar los supuestos insultos, nos los apropiamos y los incorporamos estéticamente a nuestro espacio plástico.” Restauraron el mural y organizaron un festival con bandas musicales, talleres de canto, teatro, reciclado y cerámica; muestra fotográfica y una obra teatral. Además leyeron un escrito denominado “Manifiesto Colectivo en Permanente Construcción” que culminaba con la consigna: “Las Magdalenas y el Caracol somos todxs. Larga vida al Caracol!”²⁵⁷ Pasaron a otro espacio radial en FM Ciudad, 105.1 y continuaron con las acciones liminares que conjugan la estética artística con el acto político (Diéguez Caballero, 2007):

Coordinamos una marcha porque violaron a una chica que estaba corriendo en la playa y en seguida los medios empezaron a decir “chicas no salgan a la calle” y lo que nosotros decíamos es que la mayoría de las violaciones suceden en el ámbito del hogar en manos de familiares, parejas, ex parejas o vecinos y esas no salen en los diarios, los mismos diarios que dicen que te quedes en tu casa.²⁵⁸

Contrariando el sensacionalismo mediático que promueve la construcción del miedo (Kessler, 2010; Reguillo, 2009), declara Villani: “Nosotras decimos que hay que salir a la calle, no nos encerremos porque el peligro está dentro.”²⁵⁹

En esa oportunidad llevaron a la marcha siluetas y carteles que decían “La violencia está dentro del hogar, las calles son nuestras no te encierres”; “El violador no es un enfermo, sino un hijo sano del patriarcado”. Y sostienen desde el grupo: “Esos carteles se reprodujeron en los medios gráficos y hablaron de nuestra posición, nosotros solemos hacer declaraciones en forma colectiva y esto tomaron después los medios.”²⁶⁰

También trabajan con otros movimientos sobre feminismo entre ellos la Cátedra Abierta de Género de Trelew (Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco-UNPSJB), La Catedra Libre de Género, DDHH y Sexualidad de Puerto Madryn

²⁵⁶ En *8300web* (15 noviembre del 2013). “Puerto Madryn: Ataque machista y patriarcal contra Caracol y Magdalenas”.

²⁵⁷ En *El Diario de Madryn* (14 de febrero de 2014). “Las Magdalenas de Puerto Madryn viajan a dos eventos internacionales en Bolivia”.

²⁵⁸ En asamblea de grupos de Teatro del Oprimido, 11 de julio de 2015.

²⁵⁹ Ídem.

²⁶⁰ Ídem.

(Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco- UNPSJB), la Casa de la Mujer de Puerto Madryn.

En 2013 desde una necesidad de nutrirse de teoría y propiciar reflexiones críticas para llevarlas a la acción, crearon en el Centro Cultural Caracol, los Encuentros de Debates y Lectura sobre Feminismo. De estos encuentros surgió la realización del Primer Encuentro de Feminismos del Sur en el que participaron la Cátedra Abierta de Género de Trelew, Magdalenas Puerto Madryn, La Catedra Libre de Género, DDHH y Sexualidad de Puerto Madryn y trabajaron sobre violencia machista, aborto, praxis feminista. Así lo cuenta una integrante del grupo:

Hicimos dos talleres y seguimos desarrollando el eje praxis feminista para armar redes de autodefensa, ver cuáles son los problemas y las potencialidades de los diferentes dispositivos de organización y usamos el Teatro de las Oprimidas como medio para armar esas discusiones, para hacernos preguntas.²⁶¹

El Segundo Encuentro en 2014 tuvo como tema central el patriarcado, con la idea de indagar sobre las propias prácticas y discutir políticas que piensen otros modos de vivir en esta sociedad. Desde allí hicieron una genealogía del concepto y analizaron cómo opera en la actualidad en distintos ámbitos como la salud, educación, familia y a partir de ahí planearon realizar acciones concretas. Pensaron hacer actividades comunes al mismo tiempo en distintos lugares. Y esto lo llevaron a cabo realizando muñecas de papel para el 25 de noviembre (Día de Lucha contra las Violencias) muchas de las cuales se hicieron en las escuelas y aprovecharon para reflexionar sobre la violencia machista. Estas muñecas también las usaron en los juicios como para marcar la presencia de este colectivo de mujeres. Otra acción liminal (Diéguez Caballero, 2007) conjunta fue hacerse remeras con la leyenda “Hoy otra mujer fue asesinada, basta de machismo genocida” y ponérselas cada vez que una mujer fuera asesinada más allá del ámbito que esté cada una, “nos pasó que vimos que nos la teníamos que poner todos los días”²⁶².

En estos encuentros lograron generar un espacio de reflexión colectiva y crear redes en término de interconexión (Castells, 2009) de diversos actores sociales que puedan articularse en distintas situaciones, “lograr una mayor comprensión y apuntar mejor nuestros objetivos, nuestras luchas.”²⁶³

²⁶¹ En asamblea de grupos de Teatro del Oprimido, 11 de julio de 2015.

²⁶² Ídem.

²⁶³ En charla realizada en el I Festival Internacional Magdalenas del 15 al 20 de septiembre de 2015.

En cuanto a la participación en la Cátedra de Género de Trelew (UNPSJB), el grupo Magdalena Puerto Madryn cuenta que ellas encontraron un vericuetos legal por el cual cualquier organización que se sienta afectada puede presentarse como querellante y así participar de las audiencias, llamar a testigos, tener los expedientes, acompañar a las familias de manera mucho más presente. El grupo estuvo presente en un juicio sobre femicidio y el día que comenzaba, colgaron siluetas de cartón que representaban a las mujeres asesinadas en distintos pueblos de la provincia.

Mariana Villani sostiene que en estas acciones muchas veces cuesta establecer compromisos fuertes: “todas dicen que lo harán y a la hora de la acción concreta somos tres, en la articulación con otros movimientos nos cuesta muchas veces el compromiso de las organizaciones”²⁶⁴. El otro tema conflictivo tiene que ver con el grado de exposición, “los cuidados que tenemos que tener a la hora de poner el cuerpo”²⁶⁵, sobre todo en una ciudad chica donde todos se conocen:

Nos pasó de estar en primera fila en un juicio por violación y nos veían perfectamente y otra vez en una marcha del 24 de marzo nos encontramos con un tipo que ya sabíamos que era violento y nos estaba filmando, entonces nosotras fuimos hasta el micrófono para escracharlo y el tipo salió corriendo.²⁶⁶

También cuentan que acompañaron a las trabajadoras de una fábrica de medias que el dueño desapareció y ellas recuperaron la fábrica. Desde estas acciones se fueron conformando como un referente en la comunidad en temas de feminismo y violencia de género sobre todo cuando la problemática se hizo más visible a partir de las marchas del Ni una menos, señala Villani:

Nos empezaron a llamar por casos de violencia, de trata, denuncias que nosotras no tenemos la capacidad para acompañar sobre todo en el tema de la seguridad porque en una ciudad chica como Madryn todos se conocen y sabemos que en estos casos está metida la policía, los jueces, los políticos. Cómo hacer para lograr mayor compromiso y defendernos sería un desafío para pensar a futuro.²⁶⁷

A pesar de las acciones que el grupo ha realizado, los prejuicios y estigmas muchas veces siguen presentes, así lo manifestaba una de las integrantes del grupo: “Para muchos las Magdalenas somos un grupo de locas sueltas que vienen a hacer quilombo y no ven todas las acciones que llevamos a cabo, las ideas que sostenemos, se quedan con la cáscara, a mí me gustaría involucrarme más dentro de la comunidad”²⁶⁸.

²⁶⁴ Testimonio en asamblea de grupos de Teatro del Oprimido, 11 de julio de 2015.

²⁶⁵ Ídem.

²⁶⁶ Ídem.

²⁶⁷ En asamblea de grupos de Teatro del Oprimido, 11 de julio de 2015.

²⁶⁸ Testimonio en entrevista realizada.

El grupo se ha conformado como Asociación Civil, participaron del Encuentro Latinoamericano de Teatro del Oprimido en Bolivia y fueron sede del 1º Festival Internacional Magdalenas que se llevó a cabo del 15 al 20 de septiembre de 2015.

Presentaron allí la obra de Teatro Periodístico, *Femicidios*, que trata sobre los femicidios, la culpabilización de la víctima (Entel, 2002) y la cosificación del cuerpo femenino, propia de la sociedad de consumo (Debord, 2008; Marcuse, 1993). En una de las escenas se muestra a una mujer que publicita un producto “milagroso” desde una suerte de pantalla de televisión: “Te presentamos el nuevo producto para la mujer de hoy, con un tratamiento rápido y efectivo elimina tus varices, quita tu celulitis, borra tus arrugas, aplana tu abdomen, en definitiva te hace desaparecer: mujer piérdete ya!” Una voz, entonces, da paso a la noticia que los medios que responsabiliza a la víctima: “La vida de Melina Romero no tiene rumbo, le pedimos a la población que tenga un mayor control sobre sus chicas, que sepan quiénes son sus amigos, los lugares a donde concurren y no las dejan a la deriva”. La obra propia del Teatro Periodístico se sucede entre escenas dramáticas y la lectura de noticias y, como es habitual en esta modalidad teatral, toma la idea de teatro pobre de Grotowski donde las actrices están vestidas de negro y utilizan sólo algunos elementos para su caracterización.

El grupo sostiene que es a través de la presencia continuada desde modos performáticos de intervención (Diéguez Caballero, 2001; Taylor y Fuentes, 2011) que es posible dar la batalla contra el patriarcado: “Creo que el modo de sumar, multiplicar es a través de la acción, con estas acciones vamos logrando que más mujeres se sumen porque se sienten identificadas”²⁶⁹, señala Mariana Villani.

Pura Praxis

Obra *La criatura*

El grupo nació a partir del desarrollo de los Laboratorios Magdalenas. Sus integrantes venían trabajando en experiencias de Teatro del Oprimido, su coordinadora más antigua, Carolina Echeverría había participado en el grupo Trafo, luego en su estancia en Londres,



²⁶⁹ Testimonio en entrevista realizada.

formó parte de una organización que trabajó estas técnicas, tomó talleres en Río de Janeiro con Augusto Boal y formó parte de la organización de la red Relato Sur. Luego del III Encuentro Latinoamericano de Teatro del Oprimido en Bolivia en 2014 tomaron el Laboratorio Magdalenas impartido por Bárbara Santos y junto a otras mujeres decidieron formar un grupo para trabajar especialmente las opresiones machistas. Clelia, una de sus integrantes, así lo cuenta: “Nos fuimos definiendo feministas, anticapitalistas y hoy seguimos dándole batalla al patriarcado a través de la multiplicación”²⁷⁰. Empezaron a trabajar en el espacio de Compadres del Horizonte en el barrio de Parque Patricios (CABA), una organización social que forma parte de la Corriente Juana Azurduy donde participan otras organizaciones como la agrupación Landariega que trabaja con juventud en Barracas o el movimiento sindical juvenil, “La Simón Rodríguez” y de allí se sumaron integrantes pertenecientes a esta organización. Realizaron dos laboratorios Magdalenas en 2015 y 2016 abiertos a la comunidad que detallamos previamente, además de intervenciones en las marchas del 8 de marzo, 24 de marzo, Ni una menos. Estuvieron presentes en el 30° Encuentro Nacional de Mujeres en Mar del Plata y el 31° Rosario. Hicieron varias obras de Teatro Foro entre ellas *La criatura* que se presentó en el Primer Festival Internacional Magdalenas en Puerto Madryn.

La obra *La Criatura* muestra el machismo encarnado en las instituciones y en el seno familiar. Comienza con una canción infantil que tiene como protagonista a una pareja de novios:

Yo soy la marinerita, niña bonita del regimiento/
que todos los soldados nos saludan al momento/
en guardia me saludan y me dicen al pasar/
marinerita niña bonita/yo me quisiera casar con vos/
una semana de buena gana/nos casaremos tu y yo/
Nos casamos por iglesia/ Nos casamos por civil/
Nos tiramos de los pelos/ y nos vamos a dormir.

La canción se va repitiendo hasta que se muestra cómo con el paso del tiempo el mito del amor romántico (Entel, 2002) se desvanece para aparecer más visiblemente el machismo y la violencia del hombre hacia la mujer. La protagonista es maestra y realiza un proyecto para trabajar sobre género con sus alumnos, logra después de un arduo proceso que la escuela se lo apruebe, pero acorde a lo señalado por Lerner (1990) la legitimación de lo realizado por las mujeres la suele proporcionar el universo masculino, por lo tanto la escuela designa a un profesor con tintes machistas para que dicte el taller, en vez de hacerlo ella.

²⁷⁰ Testimonio en entrevista realizada.

La canción infantil vuelve a hacer su aparición para servir de enlace con la siguiente situación. La misma docente también es esposa y madre de tres hijas, quiere separarse de su marido violento, pero éste no se quiere ir de la casa. La escena se desarrolla en la casa de los padres, ella le cuenta su decisión de separarse y les pide que la dejen vivir por un tiempo en su casa. Los padres, fieles al mandato familiar (Entel, 2002), atribuyen su problemas de pareja a algo cíclico, externo a su voluntad y que ella no puede manejar, le dicen: “Siempre a esta altura del año te pasa lo mismo, voy a hablar yo con Pablo”, para finalmente hacerla sentir culpable por no sostener “la armonía familiar” y le recriminan: “No le podés hacer esto a tus hijas que son muy chiquitas, lo primero es la familia”. Y la quieren convencer de preservar a toda costa su matrimonio.

Para finalizar un coro de voces declama mandatos interiorizados donde la responsabilidad siempre parece recaer en la mujer y golpeándose el pecho señalan:

Yo confieso: Por querer decir lo que pienso, por mi culpa/Por salir a trabajar, por mi culpa/Por haber dicho no, por mi culpa/Por abortar, por mi culpa/Por ser mujer, por mi culpa, por mi culpa, por mi culpa.

“¿Cómo podemos pensar alternativas a este problema?” Le dice la *curinga* a los espectadores. En la ocasión en que vimos la obra, las salidas posibles se orientaron hacia la búsqueda de apoyos en referentes cercanos a la protagonista: en una propuesta, una mujer del pública interpretando la figura de la protagonista le pidió a una compañera de trabajo que la aloje en su casa, otra propuesta fue en similar dirección, pero logró más autonomía al pedirle a la amiga que la acompañe a hacer trámites y sacar un crédito para poder alquilar. En una tercera propuesta la protagonista habló con la amiga para que la acompañe a ir a una Casa de Mujeres para que la asesoren.

La obra tiene muy buenas interpretaciones, sobre todo se destacan las figuras masculinas (el padre, el hermano, el profesor) interpretadas por mujeres que han sabido expresar las posturas corporales masculinas hegemónicas y desde allí, sin impostar la voz, ni utilizar un vestuario o caracterización particular, logran hacer creíbles a los personajes. Como otras obras que vimos no posee escenografía y un vestuario neutro con el agregado de algunos elementos para identificar a los personajes.

El grupo realizó intervenciones en los espacios públicos donde la dramatización se conjugó con el acto político (Diéguez Caballero, 2007; Taylor y Fuentes, 2011). En 2014 participaron de la marcha por el 8 de marzo de Congreso a la Plaza de Mayo e hicieron una representación corporal relativa a la construcción de género: “La niña quería jugar con un auto y el nene con una muñeca y no los dejaban, muy simple sin

sonido, sin palabras.”²⁷¹ Al año siguiente el grupo fue al Parque Ameghino a sumarse a toda una serie de actividades que se hacían allí (feria de productores, protesta contra las rejas en el parque) con la idea de, además de representar una pieza de Teatro Foro, poder difundir los Laboratorios Magdalenas que iban a comenzar en la organización Compadres del Horizonte a pocas cuadras del parque: “Hicimos un pequeño taller donde realizamos siluetas y cada una ponía un modo de opresión a las mujeres.”²⁷²

También participaron en la marcha del 24 de marzo con una intervención que interpelaba a los participantes: “Nos acercábamos a la gente e íbamos leyendo los casos de mujeres que desaparecieron durante la dictadura y denunciando las mujeres que hoy desaparecen por la trata y los abortos clandestinos.”²⁷³ Desde ese lugar fronterizo entre la escena teatral y la praxis vital, pudieron contactarse de otra manera con el público potenciando el lugar convivial (Dubatti, 2003): “Nos impactó mucho y notamos la diferencia en involucrarnos con los otros, la gente nos abrazaba y nos agradecía.”²⁷⁴

De alguna manera sostienen que estas intervenciones ayudaron a consolidar una identidad grupal. En 2015 en la marcha Ni una menos en la Plaza Congreso se plantearon qué hacer si participar o no cuando también irían aquellos personajes de la televisión que avalan la violencia, pensaron que no se debía dejar el espacio vacío y decidieron acudir. Para ello armaron imágenes de distintas publicidades a las que pusieron la frase: “El machismo mata”. También hicieron cartelitos como los que ofrecen publicidad sexual, que abajo decían “Sin clientes no hay trata”, “Las están desapareciendo para que sean tus putas” y según cuentan las integrantes del grupo: “Eran tan parecidos que mientras los pegábamos una chica casi nos mata pensando que estábamos pegando uno de esos cartelitos sexuales.”²⁷⁵

Desde Pura Praxis sostienen que intervenir en el espacio público es un trabajo que implica investigación, preparación acerca de los tiempos, la organización en el espacio, qué preguntas desean generar: “Nos preguntamos mucho para qué y cómo nos modifica eso también a nosotras. Nos marcó mucho el Laboratorio de Magdalenas en Bolivia y nos dio mucha energía para seguir, estar ahí.”, sostienen.

²⁷¹ En Charla realizada en I Festival Internacional Magdalenas del 15 al 20 de septiembre de 2015.

²⁷² Ídem.

²⁷³ Ídem.

²⁷⁴ Ídem.

²⁷⁵ Ídem.

Fuerza colectiva

En el III Encuentro Latinoamericano de
Teatro del Oprimido en Bolivia

El grupo nació en 2010 de un taller de Teatro del Oprimido que desde el Movimiento Popular La Dignidad, Cora Fairstein y Paula Cohen dictaron en la villa 1-11-14 de Bajo Flores cuyas participantes vienen de países limítrofes como Bolivia y Paraguay. Se trató de un proceso donde la propuesta estaba



centrada en trabajar desde el Teatro del Oprimido qué es ser mujer, qué es ser migrante y sufrir discriminación, qué pasa si además se es pobre. Fue un trabajo complejo, señala Cora Fairstein:

Al principio fue muy difícil de ablandarse, soltarse, salir de un lugar de mucha inferioridad. Nos costaba que nos miren a la cara. Con Paula somos dos mujeres de clase media y al principio era muy difícil el trato. Era muy difícil poner el cuerpo. Cuerpos muy lastimados, oprimidos, acallados. Permitir que el cuerpo empezara a contar algo que no tuviera que ver con una historia de sumisión, poner el cuerpo en un lugar nuevo.

A partir, entonces, de la incursión en otros lenguajes artísticos que no exponen tanto como el teatro (pintura, escultura, música), se empezaron a expresar y trabajar aquellas problemáticas que las participantes querían contar. Al principio plantearon historias más comunes como infidelidad, pero luego fueron surgiendo temas más profundos como la discriminación, el trabajo en talleres clandestinos, lo que viven en esos talleres, las posibilidades de salir, las herramientas que les faltan y a partir de allí armaron una primera obra de Teatro Foro que mostraron en distintos espacio, pero no lo hicieron en el barrio, sostiene Fairstein:

Ahí viven los dueños de los talleres, así que no es una situación sencilla, sí mostramos otras escenas que interpelan a la gente que vive ahí como el alcoholismo, la violencia, el lugar de la mujer en los hogares, en los trabajos, en la calle²⁷⁶.

Fueron creando distintas escenas de Teatro Foro y a partir del desdoblamiento del sujeto que proporciona el teatro (Boal, 2004) muchos espect-actores se reconocieron en las propias obras, cuenta una de las integrantes del grupo:

Parece que no es nada, pero actuándolo el hombre mismo ve su machismo. Al principio lo niega y después lo reconoce. Somos tímidas para hablar, pero gracias al teatro

²⁷⁶ Testimonio en entrevista realizada.

empezamos a hablar y a defender nuestros derechos que no los sabíamos. Hacemos la denuncia en la comisaría y no nos hacen caso y entre nosotras podemos ayudarnos y sumar gente para formar más teatros. Trabajamos en red y esa fuerza colectiva nos permite seguir adelante²⁷⁷.

Desde esta idea de establecer redes de trabajo en conjunto, se conectaron con el grupo Osadía de José León Suárez, lograron viajar a Bolivia para el III Encuentro Latinoamericano de Teatro del Oprimido y muchas integrantes originarias de este país pudieron visitar a sus familias, que éstas las vean actuar y hacerlo en un teatro grande. Además pudieron intercambiar experiencias con gente de distintos países. Señala Paula Cohen:

El Encuentro de Bolivia no fue tan fructífero en sí mismo, éramos gente de clase media que nos conocíamos con muchos, pero para el grupo sí fue impresionante y eso las fortaleció muchísimo, dijeron: “Esto es Teatro del Oprimido y queremos seguir”²⁷⁸.

Cuenta Paula Cohen que una integrante del grupo tenía un marido muy censurador y eso se veía en su propio trabajo, le costaba actuar, conectarse con las compañeras y salir después a tomar algo como era habitual en el grupo: “Una vez este hombre las acompañó, se quedó en una mesa aparte mirándolas. El grupo decidió que no estaba buena la situación y lo invitaron a sumarse a la mesa; él no quiso y le pidieron que se vaya.”²⁷⁹

Otra integrante del grupo declaró ante el público luego de terminar la función de la obra de teatro: “Gracias a Fuerza Colectiva y el Movimiento la Dignidad, me animé a divorciarme. Es muy duro, muy difícil económicamente. Pero me ayudó saber que somos un colectivo que te puede contener”.

Realizaron la obra de Teatro Foro, *La familia* que cuenta la vida de una familia donde los mandatos interiorizados (Entel, 2002) hacen que la madre embarazada deba hacerse cargo de la comida y del hogar, mientras el hombre que ocupa el que cree que es “su rol” se sienta en su sillón y mira la televisión con control remoto y cerveza en la mano. La escena de Teatro Foro se interrumpe y se le pregunta al público “¿Qué les parece esta situación? ¿Se puede cambiar?” El público devenido en espect-actor fue pasando intercambiando roles y soluciones posibles y entre las distintas intervenciones se iba generando el debate entre todos los presentes.

Otra de las obras es *El fin de fiesta* donde la violencia machista se cuele en una fiesta de cumpleaños. Un hombre entra sin ser invitado y mientras bailan intenta acosar a una de

²⁷⁷ Intervención en el I Festival Internacional Magdalenas del 15 al 20 de septiembre de 2015.

²⁷⁸ Testimonio en entrevista realizada.

²⁷⁹ Testimonio en entrevista realizada.

las chicas que está en la fiesta “Vicky, yo soy un buen partido quiero que seas la mamá de mis hijos, dame un beso” y ante su negativa le grita “¡Andate puta de mierda!”. La chica termina llorando. “Ella tiene la culpa anda provocando en todos lados”, comenta una de las mujeres que están en la fiesta que encarna el rol patriarcal, “Es joven puede vestirse como quiera”, dice otra que desea desmarcarse de estos mandatos y proteger a la víctima de la violencia simbólica. “¿Cómo podemos cambiar esta situación?”, fue la pregunta que los espectadores pasando a escena y actuando la situación trataron de responder. En la oportunidad en que vimos la obra, una primera intervención se dirigió a interpretar a la cumpleañera, amiga de la víctima, quien le impide la entrada a la fiesta, otra idea fue pedirle ayuda a un amigo y por último la chica acosada contesta a la agresión. “¿Qué hacer? ¿Debo pedir ayuda a otro hombre o ser karateka para enfrentar la violencia?”, fueron algunas de las preguntas que se plantearon.

El grupo Fuerza Colectiva también se movilizó para la marcha Ni una menos y a partir del allí visibilizaron la necesidad de conformar una red “Ni una menos” en los distintos barrios. Hicieron su propia marcha y luego del reclamo, organizaron la Casa de la Mujer en el Bajo Flores donde están las mujeres con sus niños y aprenden oficios que les permiten tener una salida económica: “Porque al querer separarse de un marido violento, el tema económico es una traba importante que impide dar ese paso.” señala Paula Cohen²⁸⁰.

Osadía

Obra Sin repetir y sin contar

Es un grupo que surgió de una multiplicación a partir de un taller impartido por Trafo en un Centro de Mujeres en José León Suárez en 2009. Trabajan en la cárcel de Devoto junto a Trafo, en una parroquia de



José León Suarez, en espacios abiertos en distintos puntos de San Martín y fueron invitadas por la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) a presentar sus obras

²⁸⁰ Testimonio en entrevista realizada.

de Teatro Foro y dar un Laboratorio Magdalena. Su tema central es la violencia machista que expresan a través de las obras *Una situación común*, *El miedo debajo de la alfombra*, *Atrapa sueños* y *Sin repetir y sin contar*. Propia de la estética Magdalenas en el grupo son todas mujeres y se visten de negro como un vestuario neutral. Al grupo lo coordinaban dos integrantes del grupo, Nancy Salvatierra y Peque, ésta última falleció en 2013 y quedó Nancy a cargo. Trabajaron con Trafo en cárceles y lograron un contrato que permitió que Peque tuviera cobertura social y licencia por enfermedad en los últimos meses de lucha contra el cáncer. Viajaron al Encuentro de Guatemala a través de un subsidio que una de las integrantes de Trafo consiguió y se lo cedieron a las dos fundadoras del grupo Osadía, el Movimiento Popular la Dignidad consiguió recursos para que ellas viajaran al Encuentro de Bolivia y allí tomaron contacto con el grupo Fuerza Colectiva. “Está buenísimo que dos grupos que nacen desde lo popular se vinculen, compartan experiencias”²⁸¹, señala Paula Cohen quien sirvió de mediadora para conseguir los fondos para el viaje.

Tomaron un taller de Teatro del Oprimido con Sima y Sanjoy (India) y realizaron un Laboratorio Magdalena con Bárbara Santos.

Como lo hacen junto a Trafo en cárceles, en los ensayos de Osadía comienzan pasándose una piedra que Nancy trajo de Córdoba y que las motoriza a hablar de su estado de ánimo y luego pasan a la acción teatral. En la obra *Una situación común*, el personaje de Roberto no desea que su mujer trabaje y da un golpe brusco en la mesa cuando ésta se lo plantea, Alejandra una de las integrantes del grupo sostiene que cuando presentan la obra, en ese momento siente que algo se despierta en el público, el golpe evoca a los golpes proporcionados por la violencia sexista: “Es algo que se hace evidente a las que pasamos por violencia de género. Es esta cosa del salto interno que no lo puedes fingir ahí quietita porque tu cuerpo lo expresa”²⁸², sostiene. La mujer se queda sola en escena abatida y se inicia el foro donde se invita a pasar a los asistentes para interpretar salidas posibles. Por lo tanto ese sobresalto interno producto del miedo y la parálisis subsiguiente logra repararse al salir de la pasividad de la butaca y hacerlas cuerpo para interpretar posibles salidas.

Al respecto señala Nancy Salvatierra que el propósito de Osadía es: “Darle voz a las que no la tienen, avivar gilias, tirar un salvavidas”. Y procurando desmarcarse del mito del amor romántico (Entel, 2002) donde el lugar de la mujer aparece como aquella

²⁸¹ Testimonio en entrevista realizada.

²⁸² En Poysegu Peier, Guillermo (24 de abril de 2017) “La osada tarea de avivar gilias”, Revista *Macacha*.

etérea y frágil (Cháneton, 2009), “entender que no hay un cuento de princesas, que no son de nuestro agrado, si no que las heroínas son las valientes que luchan y se animan a rearmarse de vuelta y mostrarle a otras que se puede lograr”.²⁸³ Se trata, entonces, a través del Teatro Foro de “mostrar qué nos pasó, cómo estamos y sostener que la salida es siempre colectiva”²⁸⁴.

4.3.5-Primer Festival Internacional Magdalenas: “Y no me callé...”

Del 15 al 20 de septiembre de 2015 las Magdalenas llevaron a cabo el Primer Festival Magdalenas Internacional en Puerto Madryn. La idea que motorizó su realización partió de pensar que ya se venía haciendo un recorrido durante varios años de talleres puntuales y era hora de mostrar y compartir lo vivenciado. Por tal motivo se realizó un Festival y no un Encuentro como un modo de abrirlo al público en general. “Después de mucho tiempo de hacer laboratorio, estábamos en un punto del proceso en el que estaba bueno hacer para afuera” sostiene Mariana Villani²⁸⁵. Durante cinco jornadas grupos de mujeres provenientes de Rosario, Buenos Aires, Mendoza, Puerto Madryn, Brasil, Colombia, España, Alemania, Nepal tuvieron la posibilidad de encontrarse, de reflexionar, de crear juntas y lograr visibilidad de las problemáticas de género a través de laboratorios internos, charlas abiertas y producciones teatrales. El Festival organizado por el Grupo Magdalenas de Puerto Madryn tuvo como sedes la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco (UNPSJB), los teatros El Muelle y La Rosada, así como en el Colegio 7707 de Puerto Madryn y el Colegio 7710 de Puerto Pirámides. Siguiendo los lineamientos del Teatro del Oprimido se vieron obras de Teatro Foro y de Teatro Periodístico. También se dieron charlas y se realizaron intervenciones públicas.

La dinámica del Festival tenía un eje de trabajo interno de los Grupos Magdalenas participantes a partir de un Laboratorio que se realizaba por la mañana con el propósito de lograr la integración de las mujeres provenientes de distintos países, el fortalecimiento de la Red Magdalenas y el análisis de sus producciones teatrales para trabajar aquellos puntos menos desarrollados o de mayor debilidad. Para ello se discutían, analizaban y realizaban propuestas de cada pieza teatral que intervenía en el festival una vez que ésta ya se había mostrado como para no coartar lo ya ensayado y

²⁸³ En Poysegu Peier, Guillermo (24 de abril de 2017) “La osada tarea de avivar gilas”, Revista *Macacha*.

²⁸⁴ Ídem.

²⁸⁵ Declaraciones de Mariana Villani en video realizado por el grupo Magdalenas Puerto Madryn después del Festival en <http://redmagdalena.blogspot.com.ar>.

poder mejorar de cara al futuro. Por la tarde se mostraban producciones al público en general. Se hicieron funciones en dos colegios secundarios públicos por la tarde que luego se replicaron en el teatro. Ello se complementó con charlas de reflexión los días de apertura y cierre del evento y dos intervenciones callejeras una en Puerto Pirámides y otra en la rambla de Puerto Madryn.

Participaron los grupos de Argentina: Magdalenas Rosario, Fuerza Colectiva, Pura Praxis y Magdalenas Puerto Madryn. Estaban presentes en el encuentro las creadoras de los laboratorios: Bárbara Santos y Alessandra Vannucci. Esta última dio una conferencia sobre los principios de los Laboratorios Magdalenas y Santos presentó la obra de Teatro Foro *Consciencia do Cabelo aos pes* junto a su grupo Madalena-Anastacia de Río de Janeiro, una obra teatral que problematiza sobre el racismo y la imposición del modelo femenino proveniente de los países del norte (blanca, alta, flaca, con el pelo rubio y lacio) como único válido.

La presencia de obras provenientes de Brasil fue importante, además del grupo coordinado por Santos, estuvieron Madalenas na Luta de Santa Catarina con la obra de Teatro Foro *Agora é a hora?* donde advierten cómo la mujer entre la casa, los chicos y el trabajo va cargándose de obligaciones y posterga permanentemente sus verdaderos deseos. Ocupa Madalena con la obra de Teatro Foro *Eu nunca disse sim* relata la historia de una joven que se queda dormida en una fiesta y es violada; su entorno próximo ejerce una gran presión para que silencie lo ocurrido y lo reserve al ámbito privado como suele suceder con la violencia sexual (Jelin, 2017). También se presentó *Afeto que afeta* del grupo Madalenas Rio, se trata de una performance corporal sobre los modelos de mujer establecidos y el amor posesivo como un modo de apropiación del cuerpo femenino.

Es de destacar que las obras de Brasil si bien compartían la temática, la interpelación directa al público y la canción identificatoria de los grupos Magdalenas como las obras de Argentina, poseían un estilo de danza-teatro donde el cuerpo era el protagonista a partir de un trabajo corporal sumamente expresivo acompañado con instrumentos musicales de percusión típicos del país. En cuanto al vestuario, sobre el negro tradicional de los grupos Magdalena, usaban telas livianas (tul, seda) de distintos colores que destacaban los movimientos y le proporcionaba un cierto tono festivo que contrastaba con las opresiones planteadas.

Además de teatro, en el Festival se desarrollaron charlas y debates que problematizaron distintos temas relacionados a la sociedad patriarcal y tuvieron lugar en el auditorio de

la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco - Sede Puerto Madryn. Sara Carro de Barcelona describió los talleres que realiza bajo la forma de Drag King y cómo a través de recorrer con su grupo Fill a l' agulla las calles de Barcelona vestidas como varones, para “ponerte la piel del oso” pudieron estudiar las actitudes corporales masculinas extremas y advertir un entorno que acepta prácticas en un hombre que en la mujer cuestiona. Un grupo de mujeres de Nepal contó cómo el teatro puede visibilizar estigmas tradicionales en un país que se rige por castas e incluso reestablecer vínculos afectivos.

La teatrera colombiana Tatiana Isaza, quien expuso acerca del carácter sanador del teatro, borrando todo formalismo académico, pidió al final de la charla al público levantarse, cerrar los ojos y pensar las heridas “que hemos tenido o tenemos en nuestro cuerpo, puede que estén en la piel o en el inconsciente y pensar que van saliendo como una flor de nuestro abdomen que empieza a moverse dentro de nosotras”. Entonces desplegó una voz maravillosa e invitó a sacar la voz a los presentes, lo que transformó el auditorio de la Universidad por unos minutos en un gran ámbito de exploración colectiva, creando una suerte de *communitas* (Esposito, 2003) que ligaba no sólo una situación padecida de la que se proponía hacer catarsis, sino la necesidad de compromiso compartido: “Nos damos las manos, porque debemos estar unidas, necesitamos de todas y damos un grito de guerra, de mujeres fuertes para sacarlo de adentro”. El grito comunitario y el aplauso final clausuraron la exposición.

Además, los grupos realizaron dos intervenciones públicas, una en la pequeña localidad de Puerto Pirámides en una recorrida con cantos, danza, redoblante y otra en la Rambla de Puerto Madryn que al canto de “¡Nosotras!” fueron encontrándose hasta quedar pegadas como un inmenso cuerpo con las manos abiertas, como símbolo de las Magdalenas hasta que alguien preguntó “¿Y las otras?” Y todas las teatreras salieron a buscar a otras mujeres que acompañen ese gran cuerpo colectivo.

En esta conformación de un “Nosotras” de carácter internacional, las mujeres de distintos países presentes en el Festival corearon una y otra vez, al final de cada espectáculo, en las intervenciones, en los laboratorios una de las canciones emblemáticas de los grupos: “Al paso del tiempo me transformé/fui santa, fue bruja, fui puta/y no me callé...y no me callé”. Y como es habitual al final de cada Laboratorio, realizaron una gran bandera donde dejaron plasmadas las manos de cada una de las mujeres de los grupos para formalizar la unión.

El Festival implicó una gran organización en la financiación del evento, la prensa, coordinación, alojamiento, traslados que excedía a las participantes del Grupo Magdalenas Puerto Madryn para lo cual se sumaron voluntarias que no participaban en el grupo y se vio gran coordinación para sostener una programación amplia con distintos traslados. Entre las participantes había muestras de gran afectividad y fraternidad. Si bien la idea de Festival tenía por objetivo exponer todo lo trabajado hacia afuera, podemos decir que ello se cumplió a medias, más bien funcionó como un Encuentro, ya que la mayoría de los presentes en los espectáculos eran los propios grupos. La dinámica del evento de realizar un Laboratorio interno cerrado para gente de afuera por la mañana y actividades abiertas hacia la tarde-noche no convocó a participantes de otras localidades, sino más bien aquellos que estuvieron presentes, más allá de los grupos participantes, eran gente de la localidad cercanos o que ya conocían al grupo anfitrión. Con lo cual podemos sostener que si bien al interior de los grupos fue muy importante y que se fortaleció la Red Magdalenas Internacional no tuvo la repercusión hacia afuera que se esperaba a la hora de pensar el evento como un Festival y no como un Encuentro. Y esto más allá de las dificultades que siempre se presentan a la hora de la difusión, podríamos afirmar que se debe a una cierta postura endogámica de los grupos que si bien contribuye a fortalecer la identidad Magdalena y con ello darle más fuerza, muchas veces centrarse sólo en la configuración interna hace perder de vista la tarea comunicativa hacia el afuera que fortalecería aún más las acciones políticas. Más allá de estas dificultades (que no fueron expresadas formalmente, sino más bien el clima fue festivo y celebratorio), el Grupo Magdalenas Puerto Madryn realizó un video del evento con declaraciones de sus protagonistas, aquí expresamos algunas de ellas: “Me voy con la idea de sentar a través del teatro una posición política”, sostiene una participante de Pura Praxis; “Magdalenas es otro modo posible de hacer política”; dice una integrante del grupo Ocupa Madalena y culmina Mariana Villani

Si yo no me transformo con lo que hago entonces estoy haciendo algo de mentira y a mí el Teatro de las Oprimidas me transformó, yo me encontré con una yo que no conocía, que estaba ahí como escondida y me transformó, me empoderó y conjugó dos pasiones que había en mí que era la militancia política y el teatro.

4.3.6-Soy Magdalena

Como hemos visto los Laboratorios Magdalenas son espacios de exploración a través de medios estéticos de opresiones de género. Un espacio exclusivamente femenino donde

se trabaja con la memoria sensible, la memoria social y la proyección de futuro a partir del vínculo con los deseos propios. Tanto desde la investigación en imágenes o relatos antiguos, como desde la búsqueda en el propio cuerpo se analizan modelos de mujeres ancestrales y actuales para pensar qué imagen de mujer se quiere ser. También se trabaja con el cuerpo donde se exploran posturas de opresión, de liberación, desde la sensibilidad y los sentidos. Y ello luego se incorpora a la expresión teatral a partir de juegos teatrales y la realización de una obra.

Los Laboratorios se constituyen, también, como ámbitos de contención, de confianza donde el afecto y el respeto por las problemáticas de las otras, sus sentimientos, aquello muchas veces tapado que se va abriendo, tiene lugar y es recibido y abrazado. Además se configuran rituales simbólicos que conforman y potencian este colectivo como la realización de una bandera donde cada una plasma sus dos manos en distintos colores que da la idea de unión y de una comunidad que no está dispuesta a bajar los brazos. Otro de los rituales es la canción Magdalena que es una suerte de himno que se entona en los laboratorios, las obras, las intervenciones.

De esa etapa de exploración se realizan obras de Teatro Foro o Teatro Periodístico. Este modo teatral tiene características comunes en todos los grupos, lo que nos permite hablar de una suerte de estética Magdalenas. Se trata de elencos de entre 5 a 10 personas, todas mujeres que interpretan papeles femeninos o masculinos. Cada personaje suele estar muy trabajado y sobre todo en los masculinos que interpreta al opresor se centra la atención en la postura corporal del varón, el modo autoritario, irónico o despectivo de hablar, las palabras que utiliza, el uso de los silencios. Suelen vestirse de negro como un vestuario “neutral” que les permite sumar accesorios a la hora de interpretar distintos personajes o convertirse en relatoras cuando anuncian una noticia periodística. Pero también el negro remite a la muerte, a la crítica por los femicidios.

Las obras de Teatro Foro suelen tener algunas escenas iniciales (que llaman la contra-preparación) donde se va visualizando la situación de opresión, se va caldeando el ambiente para luego pasar a la escena final de mayor tensión donde se abre el foro. Mientras que en el caso del Teatro Periodístico se trata de una obra hecha de fragmentos donde se anuncia una noticia o un texto y luego se interpreta. Lo que una muchas veces a todo el relato es una canción que se esboza al comienzo, se tararea en cada escena y se canta al final. También en las obras de Teatro Foro está presente el canto e instrumentos que van proporcionando el clima a cada escena. Como un acuerdo

tácito la mayoría de las obras terminan con la canción de Magdalena que se ha convertido en un himno y una manera de alentar colectivamente la resistencia: “Al paso del tiempo me transformé/Fui Santa, fui bruja, fui puta/ Y no me callé”. Por su parte la expresión interpela al público de manera explícita, se esgrimen una suerte de principios, de denuncias que se corean al unísono, con la mirada al frente que toman el carácter de manifiesto. Contra la violencia machista, contra los femicidios, contra el patriarcado, contra la lesbofobia, contra la culpabilización de la víctima y la victimización del opresor son algunas de las consignas que declaman a viva voz. Por lo tanto el proceso de armado de las obras implica un trabajo no sólo expresivo, sino también un debate al interior de los grupos acerca de qué priorizar, qué mensaje dar, qué mostrar no sólo en términos estéticos, sino políticos.

Tanto el trabajo interno de laboratorio, la estética Magdalenas, como su posicionamiento político configuran una identidad Magdalenas. Un modo de pertenecer donde el arte es inseparable del posicionamiento ideológico, donde la crítica al machismo se torna una postura política. Se trata de la crítica al patriarcado y al capitalismo como sistema que propicia una mirada hacia la mujer como posesión, como objeto de deseo, de allí que en sus intervenciones uno de los grupos lo haya sintetizado en la consigna “El violador no es un enfermo, sino un hijo sano del patriarcado”. Pero no sólo se trata de reflexión que la hay y mucha al interior de los grupos, ni de dramatización sino llevar el arte a la acción política a través de intervenciones públicas, la presencia en los juicios por violación, el armado de piezas de Teatro Foro o performances para actuar en una marcha, asistir como grupo a los Encuentros de Mujeres o hacerlo ante un reclamo por un femicidio. Realizar intervenciones con marcas identificatorias como remeras y la bandera con las manos pintadas. Todo ello constituye un modo de ser Magdalena que atraviesa fronteras, idiomas y culturas y esto se pudo ver el en Encuentro Internacional donde, más allá de la diversidad cultural, había códigos comunes, modos de encuentro e intercambio que dan cuenta de la construcción de una identidad común.

4.4-Teatro del Oprimido y movimientos sociales: una identidad en disputa

En este recorrido hemos vistos los principales presupuestos de la práctica del Teatro del Oprimido y de las Oprimidas. Una expresión que suele propiciar los debates sobre las concepciones desde las que trabaja como la categoría de oprimido, el rol de curinga o

facilitador, la estética... de allí que señalamos algunos de las principales reflexiones, para luego adentrarnos en la dinámica propia de los grupos. También vimos la particularidad de los laboratorios Magdalenas, los grupos en nuestro país y la construcción de una identidad propia, un modo de ser Magdalena.

Si bien los nombres de los grupos de Teatro del Oprimido aluden en algunos casos a los territorios donde se enmarcan (Rosario, Jujuy, Puerto Madryn...), su construcción identitaria no está anclada al territorio como los grupos de Teatro Comunitario, sino que su pertenencia tiene que ver con la lucha contra opresiones en el marco de una sociedad desigual. Por lo tanto en los grupos la dramatización y la acción política están unidas, de allí la necesidad de muchos colectivos de vincularse con instituciones o movimientos sociales que puedan realizar un trabajo sostenido en el tiempo. Y ello no está exento de ciertas dificultades. Quelo Basualdo del Movimiento de Teatro del Oprimido de Jujuy cuenta cómo a veces les proponen hacer la obra de Teatro Foro sobre drogadicción en escuelas y luego la problemática que plantea la obra no se sigue trabajando en la institución, por lo tanto la obra pasa a ser un pasatiempo, lo que impide la posibilidad de plantear alternativas:

Es verdad que se genera una instancia de reflexión en el momento de la obra, pero y ¿después qué? Después de dos años de hacer la obra y ver que en las escuelas no se continúa nada, da mucha frustración porque decís esa transformación que plantea el Teatro del Oprimido no se está haciendo.²⁸⁶

Por otro lado, se suele ver a la práctica artística como algo decorativo, aquella frutilla del postre de la que habla Ricardo Talento y es necesario realizar todo un trabajo para ganarse un lugar dentro de un movimiento social. Sostiene Quelo Basualdo que cuesta que los movimientos se apropien de esta forma expresiva: “Es un problema de los que hacemos Teatro del Oprimido y de las organizaciones que ven lo artístico un poco como accesorio, lo importante es la marcha, la movilización y lo artístico es la obrita, lo pintoresco.”²⁸⁷

Así lo señala Maxi que trabaja en la Escuela de Teatro Político del Movimiento Popular La Dignidad y viene formando un grupo de Teatro Comunitario en el Bajo Flores:

Los movimientos tienen sus falencias porque somos humanos, los movimientos son machistas muchas veces y desde el teatro lo podemos cambiar. Dentro de la Dignidad nosotros tenemos que sostener con huevos el Teatro del Oprimido dentro del movimiento. El Teatro del Oprimido ahí adentro a veces funciona como un entretenimiento, nos dicen

²⁸⁶ Testimonio en asamblea el 11 de julio de 2015.

²⁸⁷ Ídem.

“tráete al grupo o un coro” como si fuera todo lo mismo. Pero creo que tenemos que entrar a los movimientos y tratar de cambiar las cosas desde ahí.²⁸⁸

Sin embargo no todos los grupos tienen la misma visión, algunos creen que hay que elegir bien porque a veces se termina realizando una obra de Teatro Foro o Teatro Periodístico que resulta meramente decorativa y el trabajo termina banalizado, lo que implica que a largo plazo se va perdiendo la propia identidad del grupo ligada al trabajo profundo de opresiones para pasar a hacer funciones similares a las de un teatro tradicional. Por su parte, señalan, que dentro de las organizaciones también hay que plantearse qué posicionamiento se va a tener, con qué organización se va a trabajar: “No hay que hacer red con el que uno no esté de acuerdo, no hay que juntarse por juntarse y por eso no pasa nada.”²⁸⁹, señala Mariana Villani del Grupo de Puerto Madryn.

También se ve la necesidad de fortalecerse más y ese crecimiento lo da la conjunción entre trabajo artístico, formación y discusión política. Por eso aunque ganarse un espacio y valorar la práctica artística en sí misma no sea una tarea sencilla hay grupos que trabajan con movimientos sociales de manera integral como lo hace Rizoma o en términos de apoyos mutuos como Pura Praxis, Magdalenas Puerto Madryn, Grupo de Teatro del Oprimido de Rosario, entre otros... Al respecto señala Maxi:

Yo escucho muchos grupos que dicen mi militancia es ir dos horas a un barrio a dar una clase de Teatro del Oprimido, está bien que vaya, te hace bien a vos. Pero necesitamos grupos fuertes con discusión política dentro del grupo. Creo que pasa por ahí fortalecer los grupos para adentro y salir en red, fortalecidos, organizados. Tenemos que formar una red fuerte de Teatro del Oprimido, que a su vez se pueda juntar con la red de Teatro Comunitario.²⁹⁰

El trabajo en Red y la vinculación con la Red de Teatro Comunitario u otros colectivos artísticos como Cultura Viva Comunitaria, es una tarea aún pendiente. Si bien hay una Red de Teatro del Oprimido y una Red Magdalenas Internacional, funcionan sobre todo para la realización de eventos, producen encuentros de manera informal entre algunos grupos, colaboraciones mutuas, pero sin continuidad en el tiempo y de manera sistemática. Tal como sostiene Cora Fairstein: “Creo que estamos demasiado separados y estaría bueno encontrarnos más seguido para preguntarnos y avanzar en preguntas que son de todos.”²⁹¹

²⁸⁸ Testimonio en asamblea el 11 de julio de 2015.

²⁸⁹ Ídem.

²⁹⁰ Ídem.

²⁹¹ Ídem.

El trabajo en Red resulta fundamental para fortalecer la práctica y darle continuidad en el tiempo a un modo teatral que se basa en transformar opresiones. Y para ello la construcción y el apoyo del colectivo es imprescindible.

A continuación se muestra una grilla con los grupos de Teatro del Oprimido y otra referente a los Grupos Magdalenas.

Grupos Teatro del Oprimido

GRUPO	LUGAR	ORIGEN	OBRAS	TEMATICA	ESTILO	ESPACIOS	OTRAS ACTIVIDADES
TRAFO	DEVOTO	C. ECHEVERRIA-2007	AL FILO DE LA INJUSTICIA	REQUISAS	TEATRO FORO	PENAL DE DEVOTO	OBRAS REALIZADAS EN EL MARCO
	EZEIZA		EN QUE BONDI ME METI	ACOSO SEXUAL	TEATRO FORO	PENAL DE DEVOTO	DE TALLERES DE TEATRO
			DOÑA DORA LA EXPLORADORA	DISCRIMINACION	TEATRO FORO	PENAL DE EZEIZA	DEL OPRIMIDO EN CARCELES
CASONE ROS	ALMAGRO -CABA	C. FAIRSTEIN-2010	LA VECINITA	ESTIGMAS	TEATRO FORO	LA CASONA DE HUMAHUACA	TALLERES DE TO
			QUE ME ESTAS QUERIENDO DECIR	ABORTO	TEATRO FORO	LA CASONA DE HUMAHUACA	
RIZOMA	ALMAGRO -CABA	C. FAIRSTEIN-2009	JURAMENTO HIPOCRITA	ACOSO SEXUAL	TEATRO FORO	IMPA	ESCUELA DE TEATRO POLITICO
							AREA DE INVESTIGACION DE TO
CTO ROSARIO	ROSARIO	M. VILLANI-2006	¿DE QUE SE TRATA?	EXPLOTACION SEXUAL	TEATRO PERIODISTICO	CENTROS CULTURALES	TO EN HOSPITAL PSIQUIATRICO
			ROZA VIEJO	VIOLENCIA DE GENERO	TEATRO FORO	Y ESCUELAS de ROSARIO	TO CON JOVENES EN LUDUEÑA
			EL PAIS DE LA ALEGRIA	NEOLIBERALISMO	TEATRO FORO		LABORATORIOS MAGDALENAS
MTO JUJUY	S. DE JUJUY	ACTUARNOS OTROS	CONSUMIENDO ANGUSTIA	DROGADICCION	TEATRO FORO	CENTROS CULTURALES Y ESCUELAS	TO EN ESCUELAS
	TILCARA		ROMPIENDO EL SILENCIO	VIOLENCIA VERBAL EN EL HOGAR	TEATRO FORO	EN SAN SALVADOR DE JUJUY,	LABORATORIOS MAGDALENAS
	MAIMARA		PLAZA PUBLICA?	DISCRIMINACION Y ESPACIO PÚBLICO	TEATRO FORO	MAIMARA, TILCARA	

Grupos Magdalenas

GRUPO	LUGAR	ORIGEN	OBRAS	TEMATICA	ESTILO	ESPACIOS	OTRAS ACTIVIDADES
MAGDALENAS ROSARIO	ROSARIO	GTO ROSARIO-2011	SANCHO PANZA	ACOSO SEXUAL-FEMICIDIO	TEATRO PERIODISTICO	CENTROS CULTURALES: LA TOMA	LABORATORIOS MAGDALENAS
						HUELLAS DE MARIPOSAS EL UMBRAL	
MAGDALENAS PUERTO MADRYN	PTO MADRYN	LABORATORIO M.VILLANI-2011	FEMICIDIO	COSIFICACION-FEMICIDIOS	TEATRO PERIODISTICO	EL CARACOL	INTERVENCIONES
							ENCUENTROS SOBRE FEMINISMO
							PRESENCIA EN JUICIOS
							LABORATORIOS MAGDALENAS
PURA PRAXIS	PARQUE PATRICIOS-CABA	LABORATORIO BOLIVIA-2014	LA CRIATURA	MANDATOS SOCIALES	TEATRO FORO	COMPADRES DEL HORIZONTE	LABORATORIOS MAGDALENAS
							INTERVENCIONES
FUERZA COLECTIVA	BAJO FLORES-CABA	LABORATORIO CORA FAIRSTEIN-2010	LA FAMILIA	MANDATOS SOCIALES	TEATRO FORO	MP LA DIGNIDAD BAJO FLORES	CASA DE LA MUJER
			FIN DE LA FIESTA	COSIFICACION-VIOLENCIA	TEATRO FORO	MP LA DIGNIDAD BAJO FLORES	TALLERES DE OFICIOS
OSADIA	JOSE LEON SUAREZ	LABORATORIO TRAF0 2009	UNA SITUACION COMUN	VIOLENCIA DE GENERO	TEATRO FORO	PARROQUIA J.L.SUAREZ	TO EN PENAL DE DEVOTO
	(PCIA.BS.AS.)		EL MIEDO DEBAJO DE LA ALFOMBRA	VIOLENCIA DE GENERO	TEATRO FORO	ESPACIOS ABIERTOS	LABORATORIOS MAGDALENAS
			ATRAPASUEÑOS	VIOLENCIA DE GENERO	TEATRO FORO	UNSAM	

Capítulo 5 Teatro y transformación social

“Hay dos maneras de ver el mundo y nuestras relaciones: desde la competencia o la colaboración...una sociedad nueva la vamos a hacer desde la lógica colaborativa. Debemos cuidar como un valor la corriente afectiva construida por los pueblos de Latinoamérica. Tenemos que imaginar, crear ese horizonte común...desde abajo hacia arriba, porque lo único que se construye de arriba hacia abajo es un pozo.”

(Declaración final Encuentro de Redes en Rivadavia)



En este recorrido realizado, hemos indagado acerca de lo político en distintas expresiones teatrales. En el teatro anarquista lo político se advertía en la transmisión de un mensaje determinado con el fin de concientizar para la lucha social. Como el Teatro del Oprimido intentaba “llevar el teatro” hacia los grupos vulnerados socialmente y para eso se bajaba de los escenarios, pero el centro puesto en el lugar pedagógico para “la concientización” proporcionaba notables diferencias con esta práctica teatral.

El teatro independiente supo incorporar lo político a partir de la generación de espacios de expresión que traspasaron los momentos de censura o autocensura propios de las dictaduras y crear una suerte de refugio, espacios donde la lógica de lo autogestivo se contrapuso al autoritarismo del sistema político. Los ciclos de Teatro Abierto continuaron ese espíritu y se constituyeron como políticos al desarrollar espacios de expresión en plena dictadura cívico-militar y proponer, en el marco de ese contexto, una suerte de comunión entre actores y espectadores y de organización asamblearia entre los protagonistas del ciclo. Esta idea de organización horizontal sería tomada tanto por el Teatro Comunitario, como el Teatro del Oprimido.

El Instituto Di Tella fue un espacio político en tanto lugar para la innovación, para el desarrollo de la creatividad, una experiencia que irrumpe como acto político en distintos espacios como lo hacen los Grupos Magdalenas y más allá de una estética radicalmente diferente invoca a la creatividad como un modo de imaginar construcciones alternativas como lo hace el Teatro Comunitario al tematizar sobre la importancia del desarrollo de esta capacidad.

Los modos de teatro militante también constituyeron espacios políticos a partir de la idea de bajarse del escenario y dramatizar los problemas que surgían en el barrio o la fábrica a la vez que transmitir un mensaje ligado a las ideas del peronismo por aquellos años proscripto. Una idea de “ir con el teatro” y promover el debate entre los presentes también presente en el Teatro del Oprimido, aunque como hemos visto esta práctica no tiene una adscripción política partidaria, ni una intención de bajar una línea determinada.

El Teatro por la Identidad es político en la medida en que la reconstrucción de la memoria social opera como experiencia transformadora. Una idea que también adopta el Teatro Comunitario, sólo que no toma la memoria de un acontecimiento puntual, sino en sentido amplio y tematiza sobre distintos períodos históricos.

¿Cuál es la politicidad del Teatro Comunitario? ¿Cómo se advierte el carácter político en el Teatro del Oprimido? A continuación exponemos una definición de Adhemar

Bianchi: “el teatro no es militancia, es teatro. El teatro es político. Y nuestro deber es el teatro. No es algo menor, sino que es central...una cosa es usar técnicas teatrales para hacer propaganda política y otra muy distinta es hacer teatro, que es político y social siempre” (Scher, 2010:77-78). Mientras que Boal esboza aquella frase tan mencionada por los practicantes de Teatro del Oprimido: “Puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero no tengan dudas: ¡es un ensayo para la revolución!” (Boal, 1989:59) ¿Qué significa que sea un teatro político y no sea militante? ¿Cómo se advierte, entonces, su carácter político? ¿Qué implica ensayar transformaciones en el siglo XXI? Conjugaremos ambas prácticas con la intención de advertir el carácter político a partir de distintos ejes de análisis: creatividad, comunidad, cuerpo y memoria. Plantearemos desde sus particularidades, la compleja tarea de una puesta en común para pensar un teatro en la comunidad cuyo último objetivo en el caso del Teatro Comunitario sin proponérselo especialmente, en el Teatro del Oprimido de manera explícita, es la transformación social.

5.1- Creatividad: “no hay un cambio si no lo podemos imaginar”²⁹²

Así define Roberto Vega (Vega, 1981:10) a la creatividad: “La creatividad contiene la realidad vital y vivencial del sujeto. Sólo es posible llegar a una actitud o pensamiento creador, haciéndolo...La expresión es siempre acción, un hacer, un construir”. De allí que lejos de evocar musas inspiradoras, la creatividad en el teatro se desarrolla a partir de un hacer, de improvisar un tema, de poner el cuerpo para actuar, de accionar junto a los demás, en el diálogo con las propuestas de los otros, en el dar y recibir...

El primer punto esencialmente político tanto del Teatro Comunitario como del Teatro del Oprimido, entonces, es la clara intención de desarrollar la creatividad de los grupos sociales involucrados partiendo de la idea de la igualdad de capacidades: todos pueden actuar. Desde esta premisa los grupos de Teatro Comunitario invitan al vecino a dramatizar y los grupos de Teatro del Oprimido convocan a la expresión a los espectadores. La creatividad se desarrolla desde la acción: a partir del paso por esta experiencia artística, tal como reflexiona Edith Scher: “Una transformación aparece

²⁹² Expresión de Edith Scher en la entrevista realizada.

primero en la cabeza, si no la puedo imaginar nada va a suceder e imaginar juntos no es una tarea menor.”²⁹³

A partir de tener la posibilidad de imaginar es que se abre el primer paso para producir un cambio por más pequeño que sea; la creatividad como creación de un acontecimiento nuevo y excepcional (Horkheimer y Adorno, 1971) da lugar a plantear nuevos horizontes apartados de la alienación cotidiana (Marcuse, 1993). Por lo tanto un punto fundamental para el cambio social o al menos para superar situaciones de parálisis social, se logra a partir del desarrollo de la creatividad que permita, desde la inmersión en una práctica artística, encontrar soluciones, ideas, pareceres y desnaturalizar aquello asentado. Actuar implica jugar a ser otro, realizar un desdoblamiento del sujeto donde éste se observa en acción (Boal, 2004), darse el permiso para construir otras realidades, animarse a vivirlas junto a un grupo y construir colectivamente un acontecimiento poético (Dubatti, 2003). Esta libertad de juego está en todo ser humano, lo que sucede es que en el mundo adulto y racional, esta posibilidad de imaginar se va inhibiendo para acomodarse a la rutina cotidiana. Señala Julián Boal “En Marx la división del trabajo representa la alienación del hombre porque la especialización del trabajo implica hacer siempre la misma acción y ello mutila la creatividad” por lo tanto correrse de cierta previsibilidad para estimular estas capacidades tiene un profundo carácter político al abrir la mente y el cuerpo hacia nuevos horizontes.

Ahora bien nada se logra de un día para el otro, y por lo tanto estas prácticas valoran especialmente los procesos, más que en el resultado final; aunque éste último también reviste mucha importancia. Pero lejos de aquellas ideas que promueven el hacer individual, la competencia por ser el mejor, tanto en el Teatro Comunitario como en el Teatro del Oprimido se realiza una tarea respetuosa de los tiempos y las personas, abierta a las propuestas de los participantes a los que se cuida de no vulnerar su autoestima.

Ello no va en desmedro de la calidad de los espectáculos, pero efectivamente, como señalábamos en un comienzo, en el caso del Teatro del Oprimido implica muchas veces realizar piezas teatrales más breves y en el caso del Teatro Comunitario tiempos más largos de trabajo, gran organización y una tarea solidaria a partir de la cual se pasan los

²⁹³ Expresión de Edith Scher en la entrevista realizada.

conocimientos de unos a otros, lo que denominan los grupos: la “retransmisión de la experiencia”.

Lo que ponen en juego estas expresiones es la invitación a imaginar, a soñar, a jugar. Una búsqueda que se realiza en conjunto y desde la acción: pasa por el cuerpo, atraviesa el terreno sensible, provee de autoconocimiento y comunica a otros tantos. Señala Pablo Negri director de La Caterva:

Muchas veces uno va al teatro independiente, del cual yo formé parte mucho tiempo y lo valoro, y uno es siempre el espectador y hay otro que es el actor. Esa barrera es muy clara. Acá no: cualquier vecino siente que estamos hablando de su historia, de las cosas que le pasan y que se puede sumar a ese grupo sin ninguna formación académica (en Zarranz, 2015:99).

Estas experiencias parten de pensar que el arte es un territorio que todos podemos transitar sin necesidad de trayectoria o talento particular, e invitan a romper la división entre “los que saben” y los “condenados a la pasividad” (Freire, 1971; Rancière, 2011). Desde esta igualdad de capacidades, permiten comprender el potencial transformador que implica atravesar una búsqueda creativa para salir de situaciones de aporía. Augusto Boal señala que en el teatro están aquellos que tienen ciertos “talentos” para actuar y otros que están abocados a ser espectadores, romper esa frontera y hacer que el espectador actúe permite imaginar nuevos modos de construcción posibles y ensayarlos en la propia acción dramática.

De allí que el Teatro del Oprimido se plantee como un lugar donde buscar salidas en relación con las situaciones de alienación desde el desarrollo de la creatividad a partir de ser espectadores y a la vez protagonistas de la acción dramática. No se trata de dar soluciones o recetas mágicas que permitan resolver la situación de opresión, sino abrir la reflexión, hacerse preguntas y que sean los propios participantes los que a través de la creatividad puesta en acción a través de la dramatización vayan planteando salidas posibles.

Por este motivo tanto las experiencias de Teatro Comunitario como de Teatro del Oprimido no plantean obras cerradas, sino una dramaturgia abierta que se hace colectivamente y se va recreando y modificando a partir de la intervención de los grupos sociales involucrados. Se desdibujan, entonces, las fronteras entre espectadores y actores para retornar al sentido más festivo, ritual del teatro, ese ceremonial ligado a un acontecimiento único (Horkheimer y Adorno, 1971) o como suele decir Ricardo Talento una “celebración colectiva”. Así lo define Augusto Boal:

Al principio el actor y el espectador coexistían en la misma persona; cuando se separan, cuando ciertas personas se especializan en actores y otros en espectadores, es cuando nacen las formas teatrales como hoy las conocemos. Nacen también los teatros, arquitecturas destinadas a sacralizar esta división, esa especialización. Y nace la profesión de actor, y hasta la de espectador, diría yo. La profesión, exclusiva de unos pocos, no debe esconder la existencia de la vocación teatral, que pertenece a todos. El teatro es una vocación que concierne al conjunto de la humanidad. (Boal, 2004:27).

Por lo tanto socializar esta vocación teatral a la comunidad es el primer punto en común entre el Teatro Comunitario y Teatro del Oprimido y lo que torna una politicidad diferente de las otras expresiones teatrales trabajadas en el Capítulo 2. Si en el teatro anarquista, teatro independiente, expresiones del Instituto Di Tella, teatro militante, Teatro Abierto, teatro por la identidad son actores los que dramatizan, en ambas expresiones teatrales es la comunidad la que actúa y por tanto es ésta la implicada en la búsqueda creativa. A partir de allí se vislumbran dos modos diferenciados de apertura a la comunidad, mientras que en el Teatro Comunitario se trata de convocar a formar parte del grupo, a incluirse dentro del colectivo por lo tanto el vecino participa de la creación colectiva del espectáculo, así como asume las tareas propias de la autogestión; en el Teatro del Oprimido no participa en el grupo, pero sí interviene (en las obras de Teatro Foro) en la acción dramática y protagoniza un final posible de la obra. En el caso del Teatro Periodístico, los espectadores no ponen el cuerpo, pero como el teatro militante participan luego de la función a modo de asamblea.

En el caso de los Laboratorios Magdalenas y los talleres de Teatro del Oprimido que imparten estos colectivos, son los grupos sociales involucrados los que participan de todo el proceso creativo y el énfasis está puesto en todo el proceso de trabajo, en el desarrollo de la creatividad a partir de la propia exploración sensible.

Como hemos señalado en ambas experiencias las obras no son de autor, sino creaciones colectivas, con lo que la creatividad se desarrolla y se muestra frente al público en una obra final. Una dramaturgia abierta que se completa con los aportes de los participantes o el final proporcionado por los espect-actores. En el caso del Teatro Comunitario el largo proceso da como resultado una obra de teatro que tematiza sobre el barrio o las memorias, pero en muchos casos no compromete las vivencias presentes de los protagonistas, sino que el acontecimiento poético en términos de Dubatti (2003) si bien muestra las problemáticas que vivencian en el barrio o la localidad, está distanciado de las experiencias individuales. En cambio en el Teatro del Oprimido se parte de las propias vivencias, las propias opresiones que se colectivizan (no se trata de dramatizar problemas personales, sino hablaríamos de una terapia). En esta expresión teatral la

creatividad se desarrolla a partir de lo vívido que luego pasa por un proceso estético o acontecimiento poético. Ello permite la visibilización de las problemáticas planteadas y el posterior compromiso y reconocimiento por parte del público devenido en espectador. Con la idea de socializar estos procesos de exploración personal y búsqueda sensible en función de la creatividad para el desarrollo de una pieza teatral, los grupos de Teatro del Oprimido procuran la multiplicación de esta experiencia, para que la comunidad además de espect-actor forme otros grupos que realicen otras obras de Teatro Foro y Teatro Periodístico donde se expresen opresiones vividas y colectivizadas. Una rueda que aspiran a que no se acabe, sino siga creciendo. También el Teatro Comunitario plantea la necesidad de multiplicación desde la idea de que ser “muchos”, como veremos en el siguiente apartado, potencia esta práctica expresiva.

5.2-La potencia del colectivo

En el Primer Capítulo señalábamos, siguiendo a Le Breton (1995), que en el paso del Medioevo a la Modernidad el sujeto atraviesa un proceso de individuación. En este nuevo modo de construcción el hombre, dicho sintéticamente, se desprende de su trama comunitaria para pensarse como individuo a partir de lo cual se separa de su entorno (separación hombre-naturaleza), de sí mismo (división cuerpo y alma) y de los otros. El sujeto, entonces, se despoja de aquello perteneciente a la comunidad, entendida en términos de Roberto Esposito (2003) como “*communitas*”, como lo que es de todos y por lo tanto no es de nadie en particular, que no es una propiedad, ni una esencia, sino aquello por lo cual se recibe y se da en la misma proporción. Sin embargo hay modos de poner en juego la comunidad desde la diversidad a partir de modos de cooperación mutua (Sennett, 2012), de estar-en-común (Nancy, 2000). Ambas expresiones teatrales se proponen restituir la idea de comunidad. Aquí tenemos otro punto importante en relación a su carácter político. En cierta sintonía con los modos de trabajo colectivo de los ciclos de Teatro Abierto, la idea de autogestión propia de los elencos de teatro independiente, la organización horizontal de las asambleas barriales y las fábricas recuperadas hay un modo de hacer compartido y la convicción de que la grupalidad fortalece la práctica.

Desde luego no es una tarea sencilla y muchas veces se advierte como una tensión entre las individualidades y el hacer común, y a la vez se vive como una gran experiencia.

Todo un aprendizaje para una sociedad como la nuestra basada en el paradigma del individualismo. De allí que el hacer en conjunto implica aprender a ceder y a escuchar, dejar lugar a las ideas de otro y poder expresar las propias, lo que resulta un aprendizaje sumamente enriquecedor.

Asociábamos antes creación con acción. A ésta entonces le sumamos el carácter colectivo. Estas expresiones van más allá de realizar un taller individual, ya que la creatividad se construye con los otros. Es acción en conjunto, cuyo fin no es el espectáculo como podría ser otra propuesta teatral, sino la expresión conjunta, la búsqueda de soluciones a situaciones de opresión. De allí que tanto para el Teatro Comunitario (que ya en su denominación pone la palabra comunidad como definición prioritaria) como el Teatro del Oprimido la tarea colectiva resulta fundamental y trabajan especialmente para sostener a los grupos. De esta manera, se crean vínculos entre los distintos colectivos, se promueven solidaridades mutuas, se plantea qué necesita cada colectivo y qué se pueden dar y más allá de los acuerdos formales, se establecen relaciones afectivas, se crean Redes. En las ocasiones en las que convivimos con grupos de Teatro Comunitario (en el caso de los Encuentros Nacionales o Encuentros de Cultura Viva), que asistimos a asambleas de los grupos de Teatro del Oprimido y Laboratorios Magdalena pudimos ver la organización que tenían para distribuir tareas, asignar roles, pero también el modo asambleario de trabajo (la disposición en círculo, el respeto por la palabra de cada uno, el manejo de temporalidades desasceleradas) y el afecto al interior de los grupos y entre los distintos colectivos ...Lo que más de una vez daba la sensación de estar en una suerte de refugio, un ambiente bajo una lógica bastante distante de la realidad cotidiana.

Tal como señala Talento: “Un grupo de teatro profesional dura un tiempo y después se desarma. Lo que sucede es que en el Teatro Comunitario hay otros lazos, otra forma de visualizar la construcción.” Por eso los grupos se mantienen en el tiempo ya que intervienen otras cuestiones: lazos afectivos, solidarios, de compromiso, de respeto mutuo. Cuestiones que se ponen en juego a la hora de hacer, decidir, proyectar día a día en forma colectiva. Frente a ideas tan instituidas en nuestra sociedad como la del éxito individual, estas prácticas procuran construir entre todos. Y en esa construcción se aprende y se reconstruyen los lazos sociales, resquebrajados por la desconfianza generalizada (Reguillo, 2009; Sennett, 1997).

Desde esta suerte de comunidad afectiva, para muchos el grupo constituye un segundo hogar, así lo señala Cristian Villareal director del Grupo Alas: “Cuidamos de todos,

pensamos qué le falta al otro. Si se olvidó de algo. Nos acompañamos todos y sentimos que además de tu familia, tenés gente en la que podés confiar”. Y agrega una joven integrante del grupo de Teatro Comunitario DespaRamos que está hace diez años en el grupo, tiene 20 años y participa junto a su mamá y su abuela:”Siento que pertenezco a algo más que un simple grupo de teatro, es una comunidad en la que siempre te sentís bienvenida y te permite pensar el mundo de otra forma.”

Como grupos autogestionados realizan una serie de actividades y adquieren responsabilidades más allá de lo teatral que los comprometen aún más. Porque en estas formas expresivas lo que otorga sentido es el conjunto, uno no vale sin el apoyo del otro. Más allá de capacidades y talentos, de habilidades o edades determinadas el Teatro Comunitario y el Teatro del Oprimido son prácticas inclusivas. Sin primeras figuras, el protagonismo lo tiene todo un colectivo que abarca desde niños a los más ancianos.

Lejos de segmentaciones de mercado (espectáculos para niños, para adolescentes o para adultos), sobre todo en el Teatro Comunitario se proclama como un espacio creativo donde participan todas las generaciones juntas. Así viejos y jóvenes procurando desplazar barreras y prejuicios trabajan en un mismo espacio, con el mismo objetivo, toman decisiones en conjunto, aprenden a ceder el lugar al otro, a ayudarse mutuamente. Así lo define Ricardo Talento: ”En el Teatro Comunitario todos participan del mismo proyecto. Y tenemos que hacerlo todos juntos, el más chiquito que tiene 4 años y el más grande de 86. Todo se puede y se potencia.”

De esta forma se otorga valor a la experiencia, a la transmisión de saberes, a la posibilidad de compartir un espacio entre niños, jóvenes, adultos y ancianos. Incluso hay casos como el que vimos de la joven de Despa Ramos donde familias enteras participan en el grupo, ello implica que se entablan relaciones afectivas y se otorga la posibilidad de aprender de unos y de otros quebrando prejuicios y estigmatizaciones sociales acerca de cómo es el joven, el viejo...

Sin embargo, en esa tensión entre lo individual y lo colectivo aquello que sucede en el plano afectivo, no siempre es acompañado a la hora de la toma de decisiones, sostiene Cristian Villarreal: “Nosotros somos muy horizontales, pero hay una contradicción en el Teatro Comunitario somos comunitarios, pero le damos siempre la palabra al director”²⁹⁴. Y aquí el director de Alas evidencia un tema importante sobre todo en el Teatro Comunitario con elencos tan numerosos: la organización interna. Si bien se

²⁹⁴ Testimonio en entrevista realizada.

proponen tomar las decisiones en conjunto y ser horizontales, no siempre ello se pone totalmente en práctica. En algunos grupos para ser más operativos se dividen en comisiones de trabajo. Hay un consenso generalizado en los grupos que las decisiones finales relativas a la obra de teatro (dirección, dramaturgia) las realiza el equipo de dirección, tomando las propuestas de los participantes que fueron realizando, investigando en el largo proceso de creación colectiva. Pero muchas veces resulta un problema organizar las gestiones relativas al propio grupo (sobre todo con las cuestiones que exceden a lo teatral propias de la autogestión) porque cuesta que todo el elenco se comprometa y se termina delegando en lo que ellos llaman “el núcleo duro”. Y una vez consolidado este grupo se genera una dinámica poco permeable a dejar hacer y delegar tareas hacia los otros integrantes.

En el caso de los grupos de Teatro del Oprimido al ser más reducidos (con menos integrantes, sin la complejidad organizativa de los grupos de Teatro Comunitario) y tener claros objetivos de transformación de las relaciones de opresión, los compromisos suelen estar más presentes en todos sus integrantes, aunque muchas veces se delegan decisiones en los coordinadores o participantes más experimentados. En cuanto a la relación entre actores y espect-actores hay un replanteamiento permanente acerca del rol del facilitador, para que éste no termine teniendo un lugar de superioridad con el público, lo mismo sucede en los Laboratorios y talleres de Teatro del Oprimido. Si bien en este modo teatral hay una diferenciación ligada al saber, al conocimiento de la práctica y la experiencia teatral de los grupos en relación con el espect-actor o los grupos sociales a los que se le imparte el taller, es justamente el facilitador el que procura motivar, incentivar la participación a la vez que procurar minar la barrera entre actores y público, entre talleristas y los participantes.

En las obras de Teatro Foro muchas veces esto se logra y otras reviste mayor dificultad y los facilitadores se ven obligados a replantear las preguntas, a tener una actitud persuasiva para animar al público a pasar a interpretar una escena. Una vez que se consigue que el público realice propuestas y suba a escena a interpretarlas aquel cuerpo negado, en términos de Requena (1995) puede afirmarse y en ese momento se produce una relación horizontal en la propia escena donde los actores ya no proponen, sino que acatan las propuestas dramáticas de los espect-actores. También esta horizontalidad se advierte en los talleres y laboratorios donde los facilitadores acompañan el proceso, se suman a la actuación si es necesario, pero las propuestas de dramatización y la propia dramaturgia es realizada enteramente por los participantes del taller. Los coordinadores

pueden dar alguna indicación, realizar observaciones, pero la pieza teatral es armada enteramente por los participantes, lo que muchas veces implica otros tiempos y objetivos menos ambiciosos en relación a la calidad artística.

Por su parte en ambas expresiones hay un cuidado muy grande por los participantes. Teniendo en cuenta que el teatro es una práctica de gran exposición, se busca no lastimar la autoestima, ni forzar situaciones que resulten incómodas para los integrantes del grupo. Por lo tanto en el Teatro Comunitario los nuevos integrantes suelen formar parte de los personajes grupales o el coro, para luego con el tiempo y mayor experiencia recrear personajes en solitario. En el Teatro del Oprimido se busca transitar situaciones personales cuidando de no lastimar y por lo tanto no incursionar en terrenos complicados; para ello se buscan situaciones paralelas que logren una distancia mayor con las problemáticas y el grupo procura contener emocionalmente.

De todas maneras lo comunitario de estas experiencias no se vive de manera radical, ni de un día para otro sino que constituye todo un proceso donde como señala Talento: “hay una fantasía que uno en lo colectivo pierde supuestamente la gran creatividad personal, su unicidad personal y en realidad en lo colectivo esto se enriquece, es un ida y vuelta continuo.”²⁹⁵ Aprender esto en ocasiones no está exento de conflictos, pero sobrepasar estas tensiones permite ir cuestionando este paradigma para comenzar a pensarse como grupo. Así describe Ricardo Talento:

La palabra creación colectiva genera confusiones porque parece que cada uno hace partes y uno junta los pedazos. Uno trabaja mucho sobre los aportes colectivos, sobre los imaginarios, después eso se sintetiza en un dramaturgo, en dos, en tres. Pero en cada cosa, en la respiración de ese espectáculo está todo el trabajo que se hizo durante un año, dos años y ahí en el espíritu aparece lo colectivo²⁹⁶.

Cuando se piensa en términos de conjunto ya no se busca el detalle individual que pudo haber aportado cada uno, sino que se advierte la creación colectiva en todo el tono del trabajo. Como señala Pablo Negri: “Ocurre el milagro: en un grupo de personas es difícil lograr acuerdos, construir colectivamente y caminar juntos, pero a través de los años nos hemos dado cuenta de que es posible”. (Zarranz, 2015:99)

También es necesario plantear cómo, a pesar de las distintas responsabilidades, hacia el interior de los grupos se establece una idea de igualdad. Tanto en el Teatro Comunitario, como el Teatro del Oprimido, los participantes están allí para hacer teatro sin importar su profesión, sus estudios, antecedentes o su trayectoria particular. Por lo tanto se

²⁹⁵ Testimonio en entrevista realizada.

²⁹⁶ Ídem.

involucran en la actividad teatral y se vinculan entre sí como vecinos del barrio, como espect-actores, despojados de todo aquello que contribuye a crear una imagen o posición determinada. Como vimos a partir de los Encuentros interactúan personas con vidas y expectativas muy diferentes y esta idea de “igualdad de origen”, conlleva a proponer visiones alejadas de la promoción de lo individual (Le Breton, 1995) para vincularse desde la actividad teatral.

Por su parte también hay una tarea inclusiva de los grupos hacia la comunidad y ello se ve claramente en el Teatro del Oprimido donde la idea de llevar el teatro a poblaciones más vulnerables no implica bajar recetas para solucionar sus problemas, sino proporcionar herramientas para que sean las comunidades las que encuentren salidas posibles. Esto supone una idea de igualdad entre los facilitadores y los grupos sociales participantes. De hecho hay un fuerte énfasis puesto en la retransmisión de la experiencia con el fin de que de los mismos grupos sociales vulnerados surjan nuevos facilitadores que puedan continuar la labor y multipliquen la experiencia, ello es lo que ocurrió con grupos como Fuerza Colectiva u Osadía.

Así como hay un trabajo grupal sostenido desde la idea de que lo colectivo potencia, también debemos señalar la necesidad en el Teatro Comunitario de establecer grupalidades más amplias. Hablamos de la Red Nacional de Teatro Comunitario como un espacio de contención, solidaridad y potencia del movimiento, pero también han existido y existen lazos con otras experiencias culturales comunitarias que potenciaron el colectivo como la Alianza Metropolitana de Arte y Transformación Social junto a las organizaciones Crear Vale la Pena y Culebrón Timbal, la Red Latinoamericana de Arte y Transformación Social que incluía a otras expresiones Latinoamérica, el colectivo Pueblo Hace Cultura para la lucha por la Ley de Cultura Autogestiva y Comunitaria que luego de algunos desencuentros producidos en el Encuentro de Unquillo se conformaron como lo que hoy se conoce como movimiento de Cultura Viva Comunitaria.

También las prácticas de Teatro del Oprimido buscan grupalidades a partir de la construcción de la red Relatosur, aunque no tiene tanta organicidad como se presenta la Red de Teatro Comunitario. Más allá de lo específicamente teatral hay un claro intento de los grupos de establecer lazos con organizaciones feministas, movimientos sociales, organizaciones de base, bachilleratos populares que puedan dar encuadre a esta práctica y sostenerla en el tiempo.

Se trata de crear en ambos movimientos teatrales grupalidades más grandes basadas en una lógica diferente a la competitiva e individualista, una lógica comunitaria que aunque con sus tensiones se expresa en las acciones concretas, en un modo de vincularse desde lo asambleario donde la palabra circula en forma horizontal, un modo colaborativo para organizarse y hacer teatro y la construcción de una comunidad afectiva que pasa por el cuerpo y se advierte en los afectos, los abrazos, los modos de celebrar, los bailes colectivos, las risas, los cantos, los aplausos, las proclamas y declaraciones colectivas. En cada Encuentro Nacional de Teatro Comunitario el grito de “¡Abrazo colectivo!” y los cientos de personas abrazándose que se produce ya resulta un clásico. Cuestión que también se ve al terminar un taller de Teatro del Oprimido o un Laboratorio Magdalena donde las muestras de afectividad promueven un modo de contención ante la exposición de situaciones muchas veces dolorosas. Así comentaba una participante de un Laboratorio Magdalena dado por el grupo Magdalena Puerto Madryn: “Después de habernos contado nuestros dolores, nuestros silencios, cantar juntas es muy reparador”.

Sin duda un aspecto fundamental a la hora de crear grupalidad tiene que ver con la construcción de identidad y el vínculo con la comunidad. Como el teatro anarquista y el teatro militante ambas expresiones salen de la sala teatral para insertarse en la comunidad, pero ni el Teatro Comunitario, ni el Teatro del Oprimido tienen una actitud didáctica o persuasiva, sino que salen a la comunidad con la idea de producir un encuentro, “salir a la calle” para interpelar al vecino.

En el caso del Teatro Comunitario su relación con la comunidad tiene que ver con la vivencia del espacio público, en particular la revalorización del barrio. Alejados del consumo individual, del encierro en el hogar y la desconfianza por los “fantasmas de la inseguridad” (Entel, 2007; Reguillo, 2009; Sennett, 1997), el Teatro Comunitario se adueña de la calle y revaloriza lugares públicos, esquinas, monumentos del barrio. Pero además de esta apropiación, invita a los vecinos a sumarse contra la construcción social de un miedo que nos mantiene aislados unos de otros, para tomar el espacio público y hacerlo propio. Tal como señala Talento²⁹⁷: “El encierro físico en tu casa, es un encierro de tu cuerpo, de tu imaginario, de tu forma de pensar”.

Para evitar este encierro no sólo físico sino de la propia imaginación, es que consideran imprescindible desarrollar la creatividad en forma colectiva, despertar los sentidos y

²⁹⁷Testimonio en entrevista realizada.

hacerlo en el espacio público. En aquellos ámbitos que por ser comunes, pertenecen a todos. Por tal motivo aquellos grupos que ya cuentan con espacio para ensayar, mantienen vínculos permanentemente con la calle ya sea a partir de fiestas, festivales, la choricada, la murga o la realización de murales. Pero además, se proponen recuperar el barrio como lugar de encuentro, de pertenencia, de identificación. En este sentido no hablamos de una identidad barrial, desde un lugar esencialista, sino que tal como lo desarrolla S. Hall (1998) como una construcción, un proceso nunca acabado sometido a procesos de historización.

Desde este lugar, pensamos en la construcción de procesos de identificación barrial como una manera de reconocerse dentro de un colectivo que recupera el espacio público (las calles, la plaza, la escuela) como espacio vivo, que restablece los lazos sociales con los otros vecinos, que vive el barrio como un lugar de contención. Esta identificación implica la exclusión de formas privatizadoras del espacio, modos individualistas de consumo, formas de segregación y modos de pensar el barrio desde el lugar de la sospecha.

Esto implica construir una identidad donde la persona se siente “vecino”, no sólo porque vive en el barrio, sino porque pertenece a éste. Volver al barrio, no sólo supone recuperar algo que se perdió en estos tiempos globalizados, no se trata sólo de volver a un tiempo pasado, sino de recuperar el barrio como una práctica, en términos de Williams (2009), alternativa a los modos dominantes. Hacer obras que hablen del barrio y ocupen los espacios públicos permite tener otro compromiso con ese territorio, incorporar al mundo teatral a mucha gente que nunca fue espectador de teatro, actuar y fomentar un teatro que no se concentre sólo en el centro de la ciudad. Las obras de Teatro Comunitario casi no cuentan con difusión mediática y sin embargo siempre tienen mucho público y ello obedece a cierta cercanía del acontecimiento expectatorial tanto en lo espacial, en aquel convivio particular (Dubatti, 2003) que presentan las obras de Teatro Comunitario, como la identificación de los propios vecinos-espectadores con obras que aluden a las propias memorias y vivencias del espacio barrial.

En el caso de los grupos de Teatro del Oprimido si bien los nombres de muchos de los grupos plantearían cierto anclaje territorial, la configuración de un “nosotros” no está pensada desde el territorio, sino desde la idea de opresión. Si los grupos de Teatro Comunitario se definen como de vecinos para vecinos, en el caso de los grupos de Teatro del Oprimido su conformación identitaria está planteada a partir de la lucha

contra las opresiones. Esta definición resulta a veces tan general que puede dar lugar a malentendidos. De ahí la preocupación de muchos grupos por definir qué es la opresión, quién es un oprimido y su diferenciación con ciertos grupos que ven en esta expresión una colección de técnicas para trabajar ya no opresiones sociales, sino conflictos desde la óptica del mundo empresarial y dirigidos a departamentos de recursos humanos, equipos de venta, coaching...

Podríamos aventurar que dentro del Teatro del Oprimido quienes han procurado plantear una clara construcción identitaria que sirva como actitud defensiva frente a las críticas, que las fortalezca y las potencie son los grupos Magdalenas. La idea de ser Magdalenas implica un posicionamiento político común desde un feminismo que cuestiona el patriarcado, el capitalismo, la sociedad de consumo; un modo común de expresarse desde obras de Teatro Foro o Teatro Periodístico en un tono que interpela directamente al público; con rituales e insignias como la bandera con las manos y el himno de las Magdalenas. Curiosamente esta configuración identitaria traspasa fronteras y ha podido dar lugar al movimiento Magdalenas Internacional con distintos grupos de estéticas y configuraciones similares en diversos países.

Esta construcción común se ve potenciada por un clima de época donde estas reivindicaciones que fueron históricamente silenciadas, son escuchadas (Jelin, 2017) y tienen cierto asidero social a través de distintas movilizaciones sociales de gran convocatoria ocurridas en los últimos años (Ni una menos, 8 de marzo, Marcha Contra las Violencias). No obstante, tampoco las Magdalenas están exentas de ataques, sobre todo en ciudades más pequeñas sin el anonimato de las grandes urbes, donde las participantes están más expuestas. De allí la necesidad de consolidar una identidad común como un modo de protegerse, a la vez que fortalecerse para enfrentar actitudes sociales machistas, patriarcales. Esta construcción identitaria se transmite desde las primeras clases en los Laboratorios, así señala Alessandra Vannucci:

En menos de una semana, tiempo de duración de cada laboratorio, las Magdalenas produjeron declaraciones de identidad, poemas, pinturas individuales y colectivas, esculturas, actuaciones, escenas de Teatro Foro y eventos que permitieron un debate político y estético de la sociedad en su conjunto. También actuamos el ritual de “las manos que cuentan”: las Magdalenas pintaron sus manos y las usaron como un sello de goma para firmar una tela de 10 metros de largo, la cual fue dada a todas las participantes.²⁹⁸

²⁹⁸ Vannucci, A. y Santos, B. “Laboratório Magdalena - Teatro de las Oprimidas”, en <http://kuringa-barbarasantos.blogspot.com.ar/2010/08/laboratorio-magdalena-teatro-de-las.html>

Sin embargo esta preocupación por reforzar la identidad Magdalena, a veces corre el riesgo de incorporar rituales ya prefigurados y no permitirse constituir los propios y diversos en cada grupo, lo que hace a cierta homogeneización de los procesos. Además de encerrarse en una suerte de “Nosotras” que resulte extraño a los otros y por lo tanto perder un tanto el vínculo con la comunidad. Este peligro de distanciarse de la comunidad, no se verifica en términos espaciales ya que interviene desde un lugar liminal (Diéguez Caballero, 2007) en el territorio, pero sí puede afectar a las convocatorias a participar de las actividades.

De todas maneras hay una preocupación y un replanteamiento permanente en el Teatro del Oprimido por estar-con la comunidad. Si el Teatro Comunitario invita al vecino a acercarse, a formar parte, el Teatro del Oprimido va hacia los espacios, se mueve, interviene. De allí que esta práctica sea posible en espacios de encierro (cárcel, neuropsiquiátrico) donde “se lleva el teatro”. Y que los grupos de teatristas tengan pocos integrantes de modo tal de ser más operativos para trasladarse y ocupar diversos espacios con la idea de alcanzar a distintos grupos sociales oprimidos. No se trata, entonces, de invitar a participar, sino ir hacia los espacios. Esto desde luego hace que, salvo la participación reiterada en algún centro cultural, no haya espacios escénicos, que se rompa la clausura del teatro lo que les da más cercanía con los espect-actores, pero a la vez un carácter más fluctuante en las presentaciones teatrales. Esta situación hace que los grupos soliciten a organizaciones sociales más grandes o instituciones que continúen con el abordaje de las problemáticas planteadas una vez que éstos terminan la función teatral.

5.3-Sensibilidad y memorias

Así como la creatividad, lo colectivo desde la creación, la organización y lo afectivo, también lo corporal toma protagonismo en estas expresiones teatrales y produce una ruptura con la racionalidad que prevalece en nuestro accionar cotidiano. Vimos en los primeros capítulos de la presente tesis cómo el cuerpo en el teatro ha sabido plantear otros modos expresivos ligados a la experimentación, la exploración con lo sensible (desde las concepciones de A. Artaud, H. Grotowski, P. Brook, E. Barba) como caminos alternativos al desarrollo de la creatividad y un modo de romper con el predominio de la palabra (Marcuse, 2004; Merleau-Ponty, 1994). Ello se ve en las

expresiones teatrales analizadas tanto en el trabajo de preparación de los espectáculos, en las mismas obras y en la relación entre actores y público.

En el caso del Teatro Comunitario la preparación de los espectáculos se produce en un largo proceso donde además de la dramaturgia se realizan juegos corporales y se estimula la interacción. En el Teatro del Oprimido se explora a través de ejercicios con el fin de estimular los sentidos más acallados (Le Breton, 1995, 2009) a partir de trabajos con los ojos cerrados, la relación con los otros integrantes a través de ejercicios de confianza, del encuentro corporal, la realización de opresiones desde el cuerpo. Se trata de desnaturalizar posturas corporales asentadas hacerlas concientes e imaginar otros modos. En particular en los Grupos Magdalenas, la idea de laboratorio se relaciona con las propuestas teatrales de Artaud, Grotowski, Barba e implica un proceso de búsqueda sensible, un trabajo de introspección que parte del cuerpo y se exterioriza a través del vínculo con los otros y la producción de figuras expresivas (primero imágenes corporales, luego piezas teatrales).

En la poética teatral (Dubatti, 2003) de ambas expresiones, el cuerpo ocupa un lugar central. En las obras de Teatro Comunitario suelen trabajar lo corporal a través de la composición de personajes grandilocuentes, la presencia del baile, el trabajo con el grupo como un gran cuerpo colectivo. Y en el Teatro del Oprimido se visualiza a partir de escenas mudas donde el cuerpo es el único medio de expresión. También se advierte en los Laboratorios Magdalenas con la creación de un cuerpo colectivo que declama y canta al unísono. Así como también el trabajo corporal en intervenciones públicas en marchas y concentraciones cuando la palabra difícilmente puede interpelar.

El trabajo a partir del cuerpo resulta fundamental en situaciones sumamente estresantes como la vida en la cárcel donde el cuerpo se encuentra controlado en su accionar cotidiano a partir de la organización meticulosa de los cuerpos propuesta por la institución carcelaria (Foucault, 2007) y la rigidez propia de una cotidianeidad vivida en un clima general de violencia y represión. Por más que se limite al espacio de un taller, permite sentir otros modos posibles de habitar estos espacios, así lo narra Carolina Iannuzzi: “Cualquier ejercicio corporal ya los cambia. Se ve en la mirada, es como si te hicieran un masaje, te aflojás y tu cuerpo dice: ‘esto también podría ser así y me había olvidado’”.

Esta presencia de lo corporal se desarrolla hacia el público al procurar romper con la clara división entre actores y público. Se intenta que todo el cuerpo del espectador experimente sensaciones y no sólo se limite a la contemplación desde la oscuridad de la

sala. Se trata de salir del distanciamiento de la mirada y la pasividad que propone un espectáculo convencional (Boal, 2004) y la industria del entretenimiento que mantiene al espectador en relación de pasividad incluso frente a su propia vida (Debord, 2008; Horkheimer y Adorno, 1971) para potenciar la experiencia aurática (Benjamin, 1980) a partir de activar otros sentidos ligados a la cercanía como el tacto, el gusto, el olfato. En el caso del Teatro Comunitario siempre aparece una instancia donde el público sale de su lugar de espectador ya sea al realizar actividades antes o después del espectáculo, cantar una canción colectivamente que forma parte de la pieza teatral o bien en obras donde los espectadores van transitando distintas situaciones, “circulan” por el barrio o participan de una fiesta, comen y bailan. En el caso del Teatro del Oprimido la figura del espect-actor como ámbito primordial de la obra ya sea a partir de un debate posterior o como intervención directa en el caso del Teatro Foro deja claro que el público pone el cuerpo en la escena dramática y adquiere un protagonismo fundamental en la obra. Por su parte en los casos de las intervenciones públicas, la idea de realizar un acto performático de carácter liminal en el límite entre acto estético y acto político (Diéguez Caballero, 2007; Taylor y Fuentes, 2011), hace que el espectador se vea interpelado por la dramatización, que se lo invite a sumarse, a ser partícipe del propio acto poético (Dubatti, 2003).

El Teatro Comunitario y el Teatro del Oprimido buscan el involucramiento, el protagonismo de sus participantes y de la comunidad. Desde esta idea, en el Teatro Comunitario realizan convocatorias para integrar los grupos todos los años para que más gente se sume a estas propuestas y la canción final de cada espectáculo así lo anuncia: “Ay vecino vengase/ a hacer teatro en la plaza/no va a quedarse solo/que lo tengan en su casa/no va a quedarse solo/vengase para la plaza”, (grupo Catalinas Sur, obra *Venimos de muy lejos*). En el Teatro del Oprimido se invita al espect-actor a proporcionar una solución posible a la obra de Teatro Foro y se pone el eje en la retransmisión de la experiencia para la multiplicación de los grupos.

Señalamos la creatividad, el carácter colectivo, lo corporal, debemos también plantear el trabajo con la memoria en estos modos expresivos. La memoria en tanto pasado activo (Jelin, 2009) ligado a la experiencia subjetiva, es parte constitutiva de la poética de las obras de Teatro Comunitario y es parte fundamental de los procesos de búsqueda sensible en los talleres y laboratorios de Teatro de los Oprimidos y las Oprimidas, aunque se aborda de manera diferente. En la práctica de Teatro del Oprimido, las opresiones muchas veces son silenciadas y reprimidas, por lo tanto no se evocan de

manera racional, sino que se recurre a la memoria sensible (Boal, 2004; Grotowski, 2000; Le Breton, 2006). En el proceso de laboratorio se busca activar los sentidos para expresar con el cuerpo desde los sonidos y el contacto con los otros, situaciones de opresión, modelos corporales de mujeres ancestrales, remembranzas corporales de opresores y oprimidos. También se evoca la memoria emotiva y se rememoran emociones vivenciadas en el pasado para interpretarlas desde lo corporal en el presente. Desde luego ello requiere de gran contención por parte del grupo por eso la creación de una comunidad afectiva es muy importante. En el caso de los Laboratorios Magdalenas con el fin de establecer la confianza para expresar aquello que suele estar tapado y confinado al ámbito de lo privado (Jelin, 2017; Largade, 2011), el proceso de búsqueda se realiza sólo entre mujeres y luego se visibiliza a la comunidad en las producciones teatrales e intervenciones. La experiencia resulta liberadora porque a veces se puede expresar aquello muchas veces acallado, sacar lo que se tenía escondido. Señala Bárbara Santos: “Es muy fuerte poder hablar del silencio. Hay muchas cosas silenciadas y en grupos mixtos es muy difícil abrirlo”²⁹⁹, algunos de los comentarios de participantes al finalizar un laboratorio Magdalenas dan cuenta de ello: “Me voy con la mochila bastante más liviana de lo que la traje, me siento mucho mejor, más segura, más firme”, “Me voy con las ganas de seguir, convocar a otras mujeres y cuán importante es no quedarse callados, de terminar con los silencios”, “Me di cuenta que es importante hablar, por ahí aquellas cosas que dan vergüenza, lo que se esconde es lo más auténtico”.³⁰⁰

Esta situación catártica y reparadora también se verifica en espacios sumamente represivos como en las cárceles donde pueden expresar en la obra lo que tienen impedido en la cotidianeidad como los problemas con las requisas, la violencia, la discriminación y trabajar la memoria sensible no sólo para evocar opresiones, sino situaciones anteriores al paso por el penal y desde allí proyectar su vida a futuro, cuando salgan de la cárcel.

En el caso del Teatro Comunitario, se recurre a la memoria social (Jelin, 2002, 2017). No se trata de romper silencios, sino de plantear qué es lo que tiene ganas de expresar el colectivo y a partir de allí se realizan lo que los teatreros comunitarios llaman “las rondas de memoria”. Las obras de Teatro Comunitario suelen recorrer la memoria de la comunidad desde las propias vivencias con un anclaje importante en el barrio: “se trata

²⁹⁹ Expresión de Bárbara Santos al finalizar el Primer Festival Magdalenas en Puerto Madryn en 2015.

³⁰⁰ En video al finalizar un laboratorio Magdalenas dado por el grupo Magdalenas Puerto Madryn.

de ponerle una voz, no la voz, sino una voz posible a la comunidad” declara Bianchi³⁰¹. Como vimos ello implica una visión que tematiza desde el punto de vista de lo popular con la intención como dice Benjamin (2011) de pasarle a la historia, el cepillo a contrapelo y que acompaña las políticas de Memoria, Verdad y Justicia concretadas en el país a comienzos del siglo XXI donde la presencia de aquello silenciado durante la dictadura, menospreciado durante los años 90, cobra mayor protagonismo y se expresa en las obras teatrales de Teatro Comunitario. Aunque sin hacer un foco particular, al contar la historia reciente se detienen en los acontecimientos ocurridos en la última dictadura cívico-militar. Cabe señalar que las obras que tematizan sobre las memorias constituyen los primeros espectáculos de los grupos, realizados en la primera década de este siglo en sintonía con el desarrollo del teatro por la identidad.

En algunos casos, esas memorias puestas en la escena dramática cumplen, como en el Teatro del Oprimido, una función reparadora. Es el caso de lo ocurrido con el grupo Patricios Unido de Pie donde la exposición y la posterior visibilización de su historia resultaron catárticas en relación a la angustia producida por la desaparición del tren y la situación del pueblo. Un tema silenciado durante años que adquiere otra dimensión al hacer de éste un acontecimiento poético: “El problema contado en voz alta se afloja, es distinto, el teatro hace de esto: de amigo. Y fuimos contando al pueblo lo que nos estaba pasando y eso fue bueno para Patricios”³⁰².

De todas maneras no estamos pensando solamente en una expresión teatral que resulte un desahogo momentáneo. Se trata de la exploración en un largo proceso que tiene como resultado la creación de una pieza teatral. Por lo tanto debe conllevar objetivos más amplios y una clara intención comunicativa. “Si no nos ponemos a pensar para quién hacemos teatro, estamos en problemas” señala Adhemar Bianchi director del Grupo Catalinas Sur, “¿Qué queremos contar como vecinos? Desde ese planteo comienza nuestra dramaturgia y el proceso de creación colectiva.” reafirma Ricardo Talento. Y cuando ese relato se muestra a la gran cantidad de personas que asisten a los Encuentros de Teatro Comunitario, el tema adquiere visibilidad. En el caso de Patricios: “A través del teatro, hemos logrado que se interesen en el pueblo”, sostiene una vecina de esta localidad³⁰³.

³⁰¹ Testimonio en entrevista realizada.

³⁰² Zóboli P. (2010). *Patricios Unido de Pie*. Argentina: Asociación Civil El Agora, seminario-taller Buenas Prácticas Rodante.

³⁰³ En documental Cabanchik A. (Director). (2006). *Utopía teatral*. Argentina.

Si en el Teatro del Oprimido la memoria constituye un recurso de exploración personal para abordar las opresiones del presente que se muestran en las piezas teatrales, en el Teatro Comunitario, la memoria social es parte fundamental de su poética teatral. A veces no se conoce del todo y hay que ir a buscarla, entonces se recorren archivos históricos, se pregunta a los vecinos más grandes. Pero siempre aparece plasmada en casi todas las obras no desde la nostalgia, sino como un modo de pensar el pasado para construir el futuro.

Lejos de posturas que proponen el olvido del pasado, como si éste fuera una carga que impidiera mirar hacia adelante, de una sociedad impaciente que se aferra a mirar hacia el futuro y tiende a no valorar la historia sin pensar que ésta forma parte constitutiva de nuestra identidad, del desplazamiento de aquellos que ya son mayores y pueden retransmitir las experiencias del pasado, el Teatro Comunitario toma en forma central en sus obras el tema de la historia desde la memoria social del país o de su localidad. Trabajan desde la memoria colectiva que no por ser tal es única, sino que es diversa, de allí que se advierten distintas miradas, matices. Qué se elige, qué se prioriza a la hora de tematizar los espectáculos de estos grupos nos permite ver una parte, un recorrido posible, postales de ese barrio cuyos vecinos se quieren reapropiar, construir una identidad en muchas ocasiones algo borrada por los cambios sociales y urbanos o reforzar la identidad presente. En el modo de contar no realizan una “bajada de línea” desde un mensaje “concientizador”, para convencer a los demás, sino más bien procuran recuperar la memoria de una comunidad. Y hacerlo desde la reflexión y la denuncia, pero sin dar lecciones.

Las memorias se expresan y también se reapropian de los espacios. De esta manera, los grupos de Teatro Comunitario crean marcas de memorialización en espacios dejados a un lado del paisaje urbano (la estación de ferrocarril, determinados parques y calles del barrio) y lo resignifican como un espacio que a la vez que evoca la memoria desde los momentos de apogeo a los de abandono, se constituye como lugar de creación artística.

5.4-En torno a la transformación social

El poder es relacional (Castells, 2009; Foucault, 1980), debe legitimarse, tener consenso de una sociedad civil que puede ratificarlo u organizar de manera colectiva hegemonías alternativas (Gramsci, 1975; Williams, 2009). De allí que la expresión teatral puede constituirse como una práctica política. Por todo lo expresado, el Teatro Comunitario y

Teatro del Oprimido son expresiones que conducen a un proceso de transformación. No se trata de pensar en cambios en tiempos estipulados, ni iguales para todos, sino que la politicidad de estas expresiones tienen que ver con la posibilidad de imaginar, crear colectivamente desde una construcción identitaria propia, hacerlo con el cuerpo y la sensibilidad y evocando las memorias para imaginar una sociedad distinta. A veces estos cambios son a largo plazo, no son del todo visibles y se manifiestan con posterioridad o apenas dejan una semillita de algo que se retoma mucho después.

Todos los participantes a los que entrevistamos o conversamos de manera informal sostenían que estas experiencias habían producido un cambio en su cotidianeidad, incluso muchos hablaban de un antes y un después. En los modos de llevar el teatro a poblaciones más vulnerables los que primero confiesan sentirse transformados son los facilitadores, así lo cuenta el grupo Casoneros luego de dar una función de Teatro Foro en la cárcel de Devoto:

Ellos se quedaron, y nosotros, los que habíamos entrado, también, salimos todos transformados. Por la experiencia, el intercambio y la grandeza de quienes nos demostraron ser libres a pesar del encierro. Por haber vencido nuestros prejuicios y habernos enseñado todo esto que ahora compartimos con ustedes...

Desde luego que cuando se abordan realidades tan adversas y los objetivos apuntan a una transformación profunda, ésta no puede pensarse sólo a partir de la práctica teatral señala Cora Fairstein:

La transformación del Teatro del Oprimido nunca es sola, si un grupo hace una obra de Teatro Foro y se va eso no sirve para nada, no digo que no haya una transformación, pero es un foco, no un proceso transformador. El Teatro del Oprimido aspira a enmarcarse en proyectos políticos que tengan una visión transformadora.³⁰⁴

En la misma dirección comenta Paula Cohen en relación con espacios tan opresivos como el penal de Devoto: "Si mi idea es terminar con el sistema carcelario el Teatro del Oprimido me queda chico, se pueden hacer pequeños cambios, pero tiene que ser sostenido en el tiempo ". Sin embargo, ese granito de arena puede contribuir de manera notable, señala Carolina Iannuzzi: "Para mí el teatro en la cárcel es poner la calle en un espacio oscuro y cerrado, es poder volar con la imaginación aún estando entre rejas, es sentirse libre a pesar de estar en las condiciones más al límite."³⁰⁵ Así lo define una joven que pasó por el penal y allí asistió a los talleres de Iannuzzi:

³⁰⁴ Testimonio en entrevista realizada.

³⁰⁵ Ídem.

Nunca había visto teatro y menos actuado y ponerme en la piel de otros personajes, jugar, inventar historias me ayudó a sobrevivir en ese espacio tan oscuro. Para mí fue una puerta que se abrió en un lugar donde todas las puertas están cerradas.³⁰⁶

Desde luego la labor en esos espacios no está exenta de dificultades y justamente en sostener la continuidad pase lo que pase promueve un marco de contención en espacios donde los derechos humanos están tan vulnerados.

Un tema de debate en relación con estas experiencias es si el teatro es un medio para la transformación o un fin en sí mismo. Y en este aspecto el Teatro Comunitario tiene una clara posición tomada, así lo expresa Ricardo Talento:

Siempre aparece la idea de “el teatro herramienta de...” y parece una tenaza o un martillo donde con el teatro uno hace cosas y yo creo que el teatro como ceremonia celebrativa es de las pocas que le queda al ser humano, entonces en sí ejercer ese ceremonial actuando o siendo espectador es un hecho transformador. En el caso del Teatro Comunitario que cientos de vecinos transiten esa ceremonia es un hecho transformador, no es para tal cosa, sino que eso en sí mismo transforma.³⁰⁷

Muchas veces desde el Teatro del Oprimido sí aparece la idea de herramienta y ello obedece a la concepción de que el teatro se piensa como un disparador para una transformación en el orden político, social, económico. Aunque como muchas afirmaciones se discuten y debaten, en este caso también advertimos posiciones encontradas. Si bien muchos utilizan la idea de “herramienta para...”, otros se desmarcan de esta concepción en la que si el teatro es esa herramienta, el facilitador sería el vehículo para llevarla a cabo, señala Mariana Villani:

Me hace ruido la idea de Teatro del Oprimido como herramienta, no es herramienta de nada, no se trata de un medio y por último ¿Qué es esto de empoderar? Nosotros no empoderamos a nadie, ni a los movimientos sociales, ni a la gente. Nos empoderamos nosotras mismas primero, en tanto no nos identifiquemos nosotras como oprimidas vamos a estar siempre en ese lugar superador de jerarquía donde yo vengo a darte y eso tiene mucho más que ver con la caridad que con la solidaridad.³⁰⁸

De allí que dentro de los grupos de Teatro del Oprimido sea habitual replantearse la práctica para no caer ni en un lugar superador ligado a una idea asistencial, ni en una visión instrumental.

Si para el Teatro Comunitario el teatro es político por transitar esa experiencia donde como vimos se pone en juego la creatividad, la idea de comunidad, las identidades, el cuerpo, la memoria; el Teatro del Oprimido apunta a una transformación más profunda, Paula Cohen del grupo Trafo así lo indica: “El Teatro del Oprimido es político, es una decisión política,

³⁰⁶ Ídem.

³⁰⁷ Testimonio en asamblea el 11 de julio de 2015.

³⁰⁸ Ídem.

pero no partidaria. Es una herramienta social, de lucha, una decisión de trabajar para y por el oprimido.”³⁰⁹

Desde luego esta idea de transitar la experiencia que tiene el Teatro Comunitario no resulta menor, lo vimos claramente en el caso de Patricios, donde toda una comunidad se transformó con la llegada del teatro. Pero también en el paso por esta experiencia, hay chicos que comenzaron a creer en sus propias posibilidades y se reincorporaron al secundario que habían abandonado o encararon distintos proyectos.

Al actuar no sólo se expresan vivencias, sino que se hace hacia otros que contemplan y reconocen la labor, lo que contribuye a la visibilización de la problemática y también en lo personal a proporcionar mayor seguridad y fortalecer la autoestima.

A veces se producen transformaciones que a simple vista podrían ser muy menores, señala Ricardo Talento:

El vecino que tiene 70 u 80 años y que nunca se había animado a cambiar un mueble de lugar en su casa y de pronto lo hace. Y esto que parece algo tan tonto o superficial en realidad no lo es, porque si vos no te animás ni siquiera a cambiar de lugar el mueble de tu casa, ¿cómo vas a transformar tu vida, tu lugar, tu mundo? Te dicen que las cosas son así y uno cree que son así, que no hay otra forma. Cambiar estas ideas tan arraigadas, es toda una transformación.³¹⁰

Cambiar el mueble de lugar no resulta un cambio significativo, sin embargo es el indicio de que algo que por años estaba asentado se empieza a mover. A partir de ese pequeño desplazamiento se puede comenzar a desandar estructuras, a cuestionarse verdades asentadas de manera absoluta. Empieza un proceso de búsqueda.

Muchos coinciden en sentir que el grupo los contiene y se preocupa por ellos, que hay una especie de compromiso común, que recuperan la alegría y los motivos de celebración y que toman la voz para expresar lo que desean, como continúa Talento “Simplemente el hecho de que 60-70 personas se junten todos los sábados para actuar es un hecho revolucionario en tiempos de individualidades y desconfianzas”³¹¹.

Dijimos que al interior de los grupos hay una suerte de igualdad de origen y ello otorga un reconocimiento por lo que cada uno hace dentro del grupo más allá de su trayectoria individual. En general los grupos de Teatro Comunitario suelen estar integrados por gente de clase media (con excepción de grupos como Cruzavías, Alas y últimamente en parte Berisso que han realizado un trabajo territorial para ello), aunque los vecinos más humildes no suelen participar de las propuestas teatrales, intervienen en los proyectos

³⁰⁹ Ídem.

³¹⁰ Testimonio en entrevista realizada.

³¹¹ Testimonio en asamblea el 11 de julio de 2015.

de murga y participan de las actividades que los grupos hacen en el barrio dirigidas a la comunidad (como el proyecto del Grupo Catalinas Titeres del Sur al Sur, entre otros...). En estas ocasiones el arte realiza una tarea inclusiva, ya que aparece como un modo de otorgar la igualdad de oportunidades, lejos de estereotipos sociales que tienden a la exclusión. Ello no implica olvidar las relaciones de poder, ni las desigualdades reales, pero si algo proporciona este tipo de experiencias es que contribuyen al reconocimiento social y ello se potencia con la construcción colectiva.

Mientras que el Teatro Comunitario suele tener poco eco entre las clases más bajas, el Teatro del Oprimido sí está dirigido a poblaciones más vulnerables a las que se “lleva el teatro”. En este caso los facilitadores problematizan sobre cómo trabajar las desigualdades dentro del taller, donde se suele establecer una distancia entre los talleristas y los grupos sociales. Para lograr ese acercamiento se busca articular con organizaciones sociales que trabajen en ese territorio donde los grupos intervienen y ello permite, además de legitimar la práctica, poder sostener el proyecto en el tiempo, dar una contención y poder profundizar mejor la labor. Señala Cora Fairstein en relación a su labor en la villa 1-11-14 junto al Movimiento Popular La Dignidad:

Las mujeres del Bajo Flores empezaron a tomar consciencia de sus propias vidas y a accionar de determinadas maneras fuera del espacio de taller, en su cotidianeidad y en el lugar donde viven. A través del lenguaje simbólico del arte, comienza un trabajo colectivo profundo ¿Cómo se logra? Con un trabajo continuado, lento, difícil. La verdad que el Teatro del Oprimido no cambia nada en un día, ni es dos porque aspira a que las personas se empoderen y se planteen su propia vida.³¹²

Pensamos en grandes cambios, en pequeños, en cambios que por ahí no se advierten mientras se realiza la práctica, pero se manifiestan tiempo después. Un teatro en la comunidad es político desde los lugares tal vez menos evidentes, pero no menos importantes cuando los vecinos se reencuentran, vuelven a saludarse y a mirarse de otra manera, a sentir que hay un grupo que los contiene, un barrio que es “su lugar” con sus encantos y sus asignaturas pendientes. Cuando grupos sociales más vulnerables sienten que se pueden expresar y son escuchados, y que se dan posibilidad de crear, que pueden referenciarse en un “nosotros” común, que generan apoyos, que son reconocidos, que pueden trabajar en forma continuada y contenida.

³¹² Testimonio en entrevista realizada.

Palabras finales

Llegamos al final de este recorrido donde intentamos comprender las prácticas de Teatro Comunitario y Teatro del Oprimido y su particular sentido político. Partimos de la hipótesis de que el teatro experimentado por un grupo social o una comunidad tendría el potencial de lograr transformaciones en los participantes de esta experiencia. En el caso del Teatro Comunitario podría proporcionar un cambio de mirada respecto a su territorio y a ciertos paradigmas ligados al consumo individual, a la desconfianza hacia el Otro. El Teatro del Oprimido a partir de poner el cuerpo a través de la acción teatral, podría plantear salidas posibles que cuestionen y contribuyan a desarticular la relación opresor-oprimido.

A lo largo del trabajo fuimos comprobando estas hipótesis iniciales. Para ello comenzamos abordando conceptos claves ligados a la relación entre teatro, política y cuerpo para reflexionar sobre la alienación (Horkheimer y Adorno, 1971; Marcuse, 1993) y las relaciones de poder (Foucault, 2007), la idea de poder en Red (Castells, 2009) y a su vez la posibilidad de generar resistencias y en ello el teatro puede constituirse como una práctica política (Gramsci, 1975; Williams, 2003). Advertimos el carácter excepcional de la experiencia artística (Benjamin, 1980; Horkheimer y Adorno, 1971) y el peligro de ser utilizada como un mero ámbito de catarsis para volver a la rutina cotidiana (Marcuse, 2004). Pensamos el carácter didáctico de una expresión teatral que sale de los espacios de elite para dirigirse al pueblo y que propone la lucha a partir del distanciamiento brechtiano (Benjamin, 1975), un teatro que desea involucrar al espectador como al alumno en la educación (Freire, 1971; Rancière, 2011). Por su parte analizamos el lugar del cuerpo en la Modernidad, el predominio del dualismo cartesiano (Merleau Ponty, 1994; Le Breton, 2006) y de la vista como sentido privilegiado de un espectador que mira de forma pasiva y cuanto más consume imágenes, menos vivencia (Debord, 2008; Horkheimer y Adorno, 1971; Le Breton, 1995; Rancière, 2011). Abordamos las experiencias teatrales que bajo la idea de laboratorio han privilegiado los procesos, los corporal y sensible (Artaud, 2001; Brook, 1987; Grotowski, 2000, Díaz, 2010) y las transformaciones en el espacio escénico con la idea de irrumpir en la praxis cotidiana (López Caballero, 2007; Popper, 1989; Taylor y Fuentes, 2011).

Una vez abordados ciertos conceptos teóricos ligados a lo político, nos preguntamos por el sentido político de distintas expresiones teatrales en nuestro país. Escogimos algunas

prácticas que fuimos reseñando a modo de genealogía para ver su politicidad en el marco de su contexto político-social. Analizamos el teatro anarquista y el vínculo político desde un teatro que proporciona un mensaje para concientizar. El Teatro del Pueblo y el desarrollo del teatro independiente como un modo de generar espacios de creación y reflexión alternativos al teatro comercial, además de proporcionar lugares de reunión en épocas de dictadura. Trabajamos el teatro en los 60 desde un espacio dedicado a la creación como fue el Instituto Di Tella. Los años 70 y las experiencias de un teatro que baja de los escenarios y se organiza en el barrio, en zonas carenciadas, en las fábricas. Analizamos los ciclos de Teatro Abierto en los años 80 desde esta necesidad de expresión como respuesta a años de dictadura militar. Por último, nos referimos al rescate de la memoria histórica desde los ciclos de Teatro por la Identidad. Luego de desarrollar concepciones teóricas, la genealogía del vínculo entre teatro y política y su contextualización, nos propusimos analizar a los grupos de Teatro Comunitario. Abordamos conceptos teóricos particulares para el análisis de esta práctica como identidad (Hall, 1998), experiencia urbana y fragmentación social (Daroqui, 2003; Entel, 2007; Reguillo, 2009; Schmucler y Terrero, 1991; Sennett, 1997), memoria (Jelin 2002, 2017) y comunidad (De Marinis, 2012; Esposito, 2003, Nancy, 2000; Sennett, 2012). Describimos las características comunes de esta forma teatral y su historia. Analizamos los grupos pioneros Catalinas Sur y Circuito Cultural Barracas, para luego centrarnos en el desarrollo de distintos grupos, lo que los grupos denominan y que hemos incorporado al título de la tesis como: la desmesura. Recorrimos la historia de los grupos de Teatro Comunitario nacidos a partir del 2001 en la Ciudad de Buenos Aires, Provincia de Buenos Aires, pueblos rurales y ciudades de medias de distintas provincias. Analizamos su modo organizativo, sus espacios escénicos para detenernos en sus producciones teatrales. Nos interesó, a su vez, estudiar el vínculo entre los grupos a partir de los Encuentros de Teatro Comunitario. En particular describimos el VII Encuentro realizado en Buenos Aires, el IX en el Partido de Rivadavia y el X en Salta y advertimos los modos de organizar grupalidades más grandes a partir del análisis de la participación de los grupos de Teatro Comunitario en el I Congreso de Cultura Viva en Unquillo y el I Encuentro de Redes de Cultura Viva Comunitaria en Rivadavia. Por último planteamos el carácter de movimiento de las expresiones teatrales comunitarias a partir de un modo organizativo y estéticas que los definen de modo particular.

Posteriormente analizamos la otra práctica teatral planteada en este trabajo de tesis: el Teatro del Oprimido. Analizamos el abordaje particular de esta práctica de la mano de la obra de su creador Augusto Boal, sus modos teatrales y las principales discusiones en una práctica que suele estar acompañada de debates y reflexiones al interior de los propios colectivos que la llevan a cabo. Historizamos el desarrollo de la práctica en nuestro país y los Encuentros Latinoamericanos y analizamos cinco grupos que trabajan desde el Teatro del Oprimido en distintos espacios. Luego nos centramos en los Laboratorios Magdalenas, Teatro de las Oprimidas para lo cual abordamos ciertas reflexiones en torno al lugar de la mujer, el carácter performativo del género (Beauvoir, 1999; Butler, 2005) y los modos de patriarcado en la sociedad contemporánea (D'Atri, 2014; Entel, 2002, Largade, 2011; Lerner, 1990). A su vez nos enfocamos en la creación de los laboratorios, los abordajes y principales características. Analizamos un laboratorio en particular y cinco grupos Magdalenas que trabajan con estas técnicas a partir de la creación de laboratorios, producciones teatrales e intervenciones urbanas. Por último abordamos la construcción de una identidad Magdalena y la relación entre las prácticas de Teatro del Oprimido y los movimientos sociales.

El último capítulo lo dedicamos a conjugar ambas prácticas Teatro Comunitario y Teatro del Oprimido en tanto experiencias de teatro en la comunidad. Advertimos su politicidad a partir de cuatro ejes de análisis: creatividad, comunidad, cuerpo y memoria. Analizamos sus puntos en común y sus diferencias, para plantear el carácter transformador en prácticas en las que, a diferencia de las expresiones teatrales analizadas previamente, no son los actores los que dramatizan, sino es la comunidad. Son los grupos sociales involucrados los que intervienen en el acontecimiento poético, los que atraviesan esta experiencia artística.

Hemos centrado el análisis a partir del 2001 cuando la “necesidad de hacer” se avisa en cierto ámbito de la práctica artística como una conjunción entre lo teatral y lo social que da lugar a la multiplicación de grupos de Teatro Comunitario y el desarrollo de grupos de Teatro del Oprimido. Y culminamos nuestro análisis en 2017 cuando las políticas neoliberales vuelven a ponerse en escena y las políticas de Memoria, Verdad y Justicia van sufriendo algunos retrocesos. A su vez el movimiento teatral comunitario se ve fortalecido por su pertenencia al colectivo Cultura Viva y esta organización colectiva parece tomar en Argentina dimensiones cada vez más grandes. De hecho al finalizar este escrito se había designado como sede a Argentina del IV Encuentro Latinoamericano de Cultura Viva a realizarse en 2019. También la práctica de Teatro

del Oprimido se encuentra cada vez más desarrollada y aunque no cuenta con la organización de la teatral comunitaria, la publicación de los libros de Boal, la creación de un área de investigación sobre Teatro del Oprimido, el rápido desarrollo de los Laboratorios Magdalenas da cuenta de esta consolidación. Nos preguntamos, entonces, de cara a los próximos años: ¿Cómo se van a conjugar estas prácticas con el contexto político? ¿Podrán sostenerse los grupos en una coyuntura adversa? ¿Qué tematizarán las obras de Teatro Comunitario en una tercera etapa? ¿Serán las opresiones de género las que sigan problematizándose en forma creciente?

No haremos un ejercicio de futurología, pero sí procuraremos realizar en los próximos tiempos un seguimiento de estas cuestiones para continuar reflexionando en torno a la politicidad del teatro en la comunidad. Queda para un análisis futuro, advertir si estas grupalidades más grandes y robustecidas con el paso del tiempo son capaces de sostener, más allá de los contextos políticos cambiantes, la desmesura del teatro en la comunidad.

Bibliografía

- Adorno, Teodor. (1983) *Teoría estética*, Madrid: Orbis.
- Ariès, Philippe (1988). “La historia de las mentalidades” en Le Goff, J. Chartier, R. y Revel, J eds, *La Nueva Historia*. Bilbao: Ediciones Mensajero.
- Arreche, Araceli Mariel (ed. y comp.) (2013). *Teatro obrero*. Buenos Aires: Atuel
- Artaud, Antonin (2001). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Aulestia Paéz, Cecilia (2013). *El Teatro del Oprimido de Augusto Boal como herramienta de intervención social comunitaria*. (Memoria final no publicada), Máster en Trabajo Social Comunitario, Gestión y Evaluación de Servicios Sociales). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.
- Bajtin, Mijail (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- Barba, Eugenio (1994). *La canoa de papel: tratado de antropología teatral*. Buenos Aires: Catálogos.
- Baraúna, Tania (2010). “Teatro del oprimido-la práctica del teatro forum: el caso de ‘Marías del Brasil’, *Animación, territorios y prácticas socioculturales* (ATPS) N°1. Montreal: Université du Québec à Montréal.
- Baraúna, Tania (2010). “Actuando en nuevos escenarios: diálogos entre teatro, violencia y adolescencia. El proyecto Vida en el arte”, *Animación, territorios y prácticas socioculturales* (ATPS) N°4. Montreal: Université du Québec à Montréal.
- Baraúna, T. y Motos, T. (2009). *De Freire a Boal*, Ciudad Real: Ñaque Editora.
- Beauvoir Simone (1999). *El segundo sexo*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Benjamin, Walter (1975). “El autor como productor” en *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter (1982). “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter (2011). “Tesis sobre la filosofía de la historia” en Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Berman, Marshall (1998). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Madrid: siglo XXI.
- Bidegain, Marcela (2007) *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Atuel.

- Bidegain, Marcela (Septiembre/Diciembre 2007) “Zurcido a mano: la resistencia desde la memoria del barrio de Barracas”, La Revista del CCC Edición 1 Año 1.
- Bidegain, M., Marianetti M., Quain P.(2008). *Vecinos al rescate de la memoria olvidada*, Buenos Aires: Ediciones Artes Escénicas.
- Bittner, C. y Faisal V. (2007). *Alianza Metropolitana de Arte y Transformación Social: análisis de una experiencia de trabajo en red*. (Tesina de licenciatura no publicada). Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales (UBA), Buenos Aires, Argentina.
- Boal, Augusto (1989). *Teatro del oprimido 1*. México: Nueva Imagen.
- Boal, Augusto (1980). *Teatro del oprimido 2*. México: Nueva Imagen.
- Boal, Augusto (2004). *El arco iris del deseo*. Barcelona: Alba editorial.
- Boal, Augusto (2016). *Estética del oprimido*. Buenos Aires: Interzona.
- Boal, Julián, “Opresión”, documento original publicado en *Metaxis* N°6, CTO Río.
- Borba, Juliano (diciembre 2008) “El teatro comunitario de Patricios Unido de Pie. La estética y la política de la amistad”. *Revista Telón de Fondo* Año 4 N°8. Buenos Aires: FFyL (UBA).
- Borba, Juliano. (2007) “El teatro comunitario en Argentina: la celebración de la memoria”. Publicación digital *Artea*. Madrid.
- Borda, Karina (2016). “Un aporte al Trabajo Social desde el Teatro del Oprimido”. *Fronteras* N°9. Montevideo: Universidad de la República de Uruguay.
- Bourdieu, Pierre. (2002). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Brecht, Bertolt (1999) *Escritos sobre teatro* en Sánchez José, *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Ediciones Akal.
- Briski, Norman (1974). “Teatro villero” en AAVV. *La cultura popular del peronismo*. Buenos Aires: Editorial Cimarrón
- Brook, Peter (1987). *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine y opera*, Barcelona: Alba Editorial.
- Brook, Peter (1999). *El espacio vacío*, Barcelona: Península.
- Buck-Morss, Susan (1981). *Origen de la dialéctica negativa*. México: Siglo XXI.
- Burger, Peter (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península/Biblos.
- Butler, Judith (2005). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.
- Califano S., Perrotti N., Romualdo V., Valenzuela C. (29, 30 de septiembre y 1 de octubre 2011). “Un arcoiris de formas democráticas del lenguaje teatral en hospitales

psiquiátricos: desde Augusto Boal al Programa de Pre-Alta del Hospital José T. Borda”, ponencia para el IV Seminario Internacional Políticas de la Memoria, Mesa Los derechos humanos en las representaciones discursivas, Buenos Aires.

- Castells Manuel (2009). *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza Editorial.
- Castillo Beliza (2013) “Psicodrama, sociodrama y teatro del oprimido de Augusto Boal. Analogías y diferencias”. *Revista Teatro* N°26, Universidad Central de Venezuela.
- Castoriadis, Cornelius (1993). *La institución imaginaria de la sociedad*, Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Cháneton, July (2009). *Género, poder y discursos sociales*, Buenos Aires: Eudeba.
- Choclin, Celeste (agosto 2012). “Teatro comunitario: creación de vecinos, arte en la comunidad” en Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades, Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas, Universidad Nacional de Rosario.
- Choclin, Celeste (2013). “Comunicación y creatividad. Lo político de la experiencia artística comunitaria”, *Constelaciones Revista de Comunicación y Cultura* N°4, Fundación Walter Benjamin.
- Cossa, Roberto (2004), “El teatro siempre hace política”. *Revista Ñ*.
- Cossa, Roberto, “Tiempos de silencio” en www.teatrodelpueblo.org.ar.
- Daroqui, A., Kaminsky G., Pegoraro J. (diciembre 2003) “Inseguridad Conversaciones entre Alcira Daroqui, Gregorio Kaminsky y Juan Pegoraro”, *Revista Argumentos* N° 3.
- Dartnton, Robert (1994). *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- D’Atri, Andrea (2014). “La compleja relación entre patriarcado y capitalismo”. *Revista Topía* N°70.
- Debord, Guy (2008). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca.
- Díaz, Sivina (2010). *El actor en el centro de la escena*. Buenos Aires: Corregidor
- De Marinis, Marco (1999). “Artaud y el segundo teatro de la crueldad”, en Pellettieri Osvaldo (ed.) *Tradición, modernidad y posmodernidad*. Buenos Aires: Galerna.
- De Marinis Pablo, Gatti Gabriel, Irazuzta Ignacio (Eds.) (2010). *La comunidad como pretexto. En torno al (re)surgimiento de las solidaridades comunitarias*. Barcelona: Anthropos.
- De Marinis Pablo (coord.) (2012). *Comunidad: estudios de teoría sociológica*. Buenos Aires: Prometeo.

- Descartes, René (2010). *Meditaciones metafísicas*. Buenos Aires: Ediciones Libertador.
- Dieguez Caballero, Ileana. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.
- Dragún, Osvaldo, “Cómo lo hicimos”, www.teatrodelpueblo.org.ar
- Dubatti, Jorge (2002). *El nuevo teatro de Buenos Aires en la posdictadura (1983-2001), Micropoéticas I*. Buenos Aires: Editorial Centro Cultural de la Cooperación.
- Dubatti, Jorge (2003). *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002) Micropoéticas II*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- Dubatti, Jorge (2003). *El convivio teatral*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge y Pansera, Claudio (2005). *Cuando el arte da respuestas*. Buenos Aires: Ediciones Artes Escénicas.
- Dubatti, Jorge (2006). *Teatro y producción de sentido en la posdictadura (1983-2001), Micropoéticas III*. Buenos Aires: Editorial Centro Cultural de la Cooperación.
- Dubatti, Jorge (2011). *Mundos teatrales y pluralismo. Micropoéticas V*. Buenos Aires: Ediciones CCC.
- Dubatti, Jorge (2011) “El teatro argentino en la Posdictadura (1983-2010)”, revista digital *Stichomythia*, Universidad de Valencia.
- Dubatti, Jorge (2012). *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Duhau, E. y Giglia, A. (2008). *Las reglas del desorden: habitar la metrópoli, siglo XXI*. México DF: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Dutil, María (2012). *Escenarios carcelarios*. Buenos Aires: Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación.
- Entel, Alicia (1996). *La ciudad bajo sospecha*, Buenos Aires: Paidós.
- Entel, Alicia (2008). *Dialéctica de lo sensible*. Buenos Aires: Aidos
- Entel, Alicia (2013). “Los avatares de la creatividad en tiempos de las culturas”, en *Constelaciones* Revista de Comunicación y Cultura N°4.
- Entel, Rosa (2002). *Mujeres en situación de violencia familiar*. Buenos Aires: Espacio Editorial.
- Espósito, Roberto (2003). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrourtu editores.
- Espósito, Roberto (2005). *Inmunitas. Protección y negación de la vida*, Buenos Aires: Amorrourtu editores.
- Espósito, Roberto (2011). *Bíos, biopolítica y filosofía*, Buenos Aires: Amorrourtu.

- Falzari, Gastón (Enero/ Abril 2011). “La comunicación teatral comunitaria: la obra como estrategia”. *Revista del CCC*. N° 11 Año 4.
- Falzari, Gastón (2011) *Un acercamiento al movimiento teatral comunitario. Reflexiones sobre memoria colectiva, verdad (es) y experiencia* (Tesina no publicada), Carrera de Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires.
- Fernández, Clarisa (2010, octubre). “Cuando la historia se hace tierra. Teatro Comunitario en San Mauricio”. *Aletheia*. Vol.1 N°1. La Plata: FaHCE.
- Fernández, Clarisa (2011). “La transmisión de la memoria en el teatro comunitario argentino”. *Revista Questión* N°31, Facultad de Periodismo UNLP, La Plata.
- Fernández, Clarisa (2012). *Recuerdos, espejos y memorias en el teatro comunitario argentino contemporáneo. Memoria colectiva, identidades y espacio público en las prácticas del Grupo de Teatro Popular de Sansinena*. (Tesis de maestría no publicada). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP), La Plata, Argentina.
- Fernández, Clarisa (2015). *La potencia en la escena. Teatro Comunitario de Rivadavia: historicidad, política, actores y sujetos en juego/s (2010-2014)*. (Tesis de doctorado no publicada), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP), La Plata, Argentina.
- Fernández C., Bidegain M., Falzari G., Sánchez R. (2017), “El caso del grupo de teatro comunitario de Rivadavia” en *Modelos de Gestión Teatral*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro Editorial.
- Ferro, Margarita (noviembre de 2000). “El teatro de Bertolt Brecht o el artificio de la realidad”. *Revista Escaner Cultural* N° 9.
- Forcadás, Jordi (2012). *Praxis del Teatro del Oprimido en Barcelona*. Barcelona: Col·lecció Forn de teatre Pa'tothom.
- Freire, Paulo (1971). *Pedagogía del oprimido*. Montevideo: Biblioteca Mayor.
- Freire, Paulo (2004). *Pedagogía de la autonomía*. San Pablo: Paz e Terra.
- Foucault, Michel (1980). *Historia De La Sexualidad I. La Voluntad de Saber*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (2008). *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Fundación Somigliana. “Teatro Abierto” en www.teatrodelpueblo.org.ar
- Geertz Clifford (2006). *La interpretación de las culturas*. Buenos Aires: Gedisa.

- Giustachini, Ana Ruth (octubre 1990). “La dimensión verbal en el teatro anarquista: la columna de fuego de Alberto Ghirardo”, *Sobretudo* en www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretudo/index.htm.
- González Requena, Jesús (1995). *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- Gramsci, Antonio (1975). *Los intelectuales y la organización de la cultura*. México: JP editor.
- Gramsci, Antonio (1997). *Escritos políticos*. México: Siglo XXI.
- Greco, Angela (diciembre 2008). “Teatro comunitario en la Argentina y la Red Latinoamericana de Arte para el Cambio Social”. *Telón de Fondo* N°8. Buenos Aires.
- Grotowski, Jerzi. (2000). *Hacia un teatro pobre*. México: siglo XXI.
- Grupo de Teatro del Oprimido Rosario (2008). “¿Abandonar la butaca? Una ética de los intercambios”. *Cuadernos de Campo*. Año 2 N° 6.
- Grupo de teatro del Oprimido de Rosario (2008) “TO en la Argentina”, en revista *Metaxis* N° 5, Río de Janeiro, Brasil.
- Grupo de teatro del Oprimido de Rosario (2010) “Intervenir el Aislamiento”, en Revista *Micropolíticas* Año 1 N° 5.
- Guber, Rosana (2001). *La etnografía*. Bogotá: Norma.
- Halbwachs, Maurice (2004). *La memoria colectiva*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hall, Stuart y du Gay, Paul (1998). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hiram, Yamila (2005). “Teatro comunitario, teatro transformador”. *Cuadernos de trabajo* N°64. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- Hernández González, Israel (2012). *El teatro como herramienta en el trabajo social* (Tesis de licenciatura no publicada), Escuela Universitaria de Trabajo Social, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.
- Homs, Marc (2013). *El teatro del oprimido como herramienta socioeducativa para la integración en el aula de 1° de Eso*. (Tesis de maestría no publicada). Facultad de Educación, Universidad Internacional de La Rioja, Barcelona, España.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor (1971). *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Sur.
- Huyssen, Andreas (2002). *Después de la gran división*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- Iannuzzi, Carolina (2016). *Crónicas tumberas*, Buenos Aires: Amante pueblo ediciones.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Jelin, Elizabeth (2017). *La lucha por el pasado*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kant, Inmanuel (2007). *Lo bello y lo sublime*. Buenos Aires: Ediciones Libertador.
- Kantor, Debora (2012). *Proyectos en arte y cultura*. Buenos Aires: Centro de Estudios de Estado y Sociedad (CEDES).
- Klein, Naomi (2001). *No logo*. Buenos Aires: Paidós.
- Kohen M. y Meinardi E. (2016). “Las situaciones escolares en escena: aportes a la formación docente en educación sexual integral”. *Revista mexicana de investigación educativa* Vol. 21 N° 71.
- Largade, Marcela (2011). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas, locas*. México: UNAM.
- Lavaca (2009), *Sin patrón*, Buenos Aires: Lavaca editora.
- Le Breton, David (1995). *Antropología del cuerpo y Modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Le Breton, David (2002). *Sociología del cuerpo*, Buenos Aires: Nueva Visión
- Le Breton, David (2009). *Las pasiones ordinarias*, Buenos Aires: Nueva Visión
- Le Breton, David (2009). *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lenarduzzi, Víctor (2001). “La prohibición de la imaginación. Recepción y usos de la escuela de Frankfurt en los estudios latinoamericanos de la comunicación” en Vasallo de Lopes, M.I. y Fuentes Navarro R. (comps) revista *Comunicación: campo y objeto de estudio*, México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO).
- Lerner, Gerda (1990). *La creación del patriarcado*. Barcelona: Crítica.
- Longoni, Ana (2004). “Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los sesenta”, en Masotta Oscar, *Revolución en el arte, Pop art, happening y arte de los medios en la década del sesenta*. Barcelona: Edhesa.
- Longoni, A. y Mestman M. (2002) *Del Di Tella a “Tucumán Arde”* Buenos Aires: Eudeba
- Marcuse, Herbert (1971). *Razón y Revolución*, Madrid: Alianza Editorial.
- Marcuse, Herbert (1975). “Liberándose de la sociedad opulenta” en *La sociedad carnívora*. Buenos Aires: Eco contemporáneo.
- Marcuse, Herbert (1993). *El hombre unidimensional*. Buenos Aires: Planeta.

- Marcuse, Herbert, “Acerca del carácter afirmativo de la cultura”, “A propósito de la crítica del hedonismo” y “La nueva sensibilidad” en Entel Alicia (2004), *Acerca de la felicidad*, Buenos Aires: Prometeo.
- Martínez, Laura Victoria (octubre 2013) “Antropología y teatro: dramatizaciones en una etnografía con niños/niñas migrantes”, *Nómadas* (Col), N° 39, Universidad Central Bogotá, Colombia.
- Mercado, Camila (2015). *Vecinos y actores en el Teatro Comunitario de Buenos Aires. El caso de Matemurga de Villa Crespo*. (Tesis de licenciatura no publicada). Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, Argentina
- Merleau-Ponty, Maurice (1994). *Fenomenología de la percepción*. Buenos Aires: Planeta.
- Merleau-Ponty, Maurice (2003). *El mundo de la percepción*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Molina Montecinos, Maritza (2005). *Teatro del oprimido. Una herramienta de intervención social*. (Tesis de licenciatura no publicada). Facultad de Filosofía y Humanidades Escuela de Lenguaje y Comunicación, Universidad Austral de Chile, Valdivia, Chile.
- Motos, Tomás (2009). “Augusto Boal: integrador del teatro, del activismo social y político, de la educación y de la terapia”, *Ñaque* N°59.
- Motos, Tomás (2009). “Construyendo ciudadanía creativamente: el teatro legislativo de Augusto Boal”, *Ñaque* N°61.
- Motos, Tomás (2009). “Teatro imagen: Expresión corporal y dramatización”. *USAL Revista* N°16. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Nancy, Jean-Luc. (2000). *La comunidad inoperante*, Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, disponible en:
https://monoskop.org/images/9/92/Nancy_Jean-Luc_La_comunidad_inoperante.pdf
- Ordaz, Luis (1999). *Historia del teatro argentino. Desde los orígenes a la actualidad*, Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Ordaz, Luis (agosto 1992). “Leónidas Barletta: hombre de teatro”, revista *Sobretudo*.
- Pellettieri, Osvaldo (2003). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*, Buenos Aires: Galerna.
- Perera, Verónica (octubre 2016) “Revisando sentidos, pluralizando resistencias: Nuevas imágenes de Teatro Abierto 1981”. *Aletheia* Vol 7 N°13. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

- Perinelli, Roberto (octubre 2002). “El teatro anarquista y un autor anarquista, Rodolfo González Pacheco”. *Sobretudo* en www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretudo/index.htm
- Piscator, Erwin. (1957). *Teatro político*, Buenos Aires: Futuro.
- Popper, Frank (1989). *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad hoy*. Madrid: Akal.
- Proaño-Gómez, Lola (2007). *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. California: Ediciones de Gestos.
- Proaño-Gómez, Lola (2013). *Teatro y estética comunitaria*. Buenos Aires: Biblos.
- Puga Rayo, Isabel (enero 2012). “Teatro del Oprimido: dispositivo crítico para la Psicología Social Comunitaria”, *Revista Sociedad & Equidad* N° 3, Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Rancière, Jacques (2002). *El maestro ignorante*, Barcelona: Laertes
- Rancière, Jacques (2011). *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Rancière, Jacques (2014), *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Prometeo: Buenos Aires
- Rasftopolo, Alexis (Enero/Abril 2011), “Apuntes sobre Teatro Comunitario. Posadas. Misiones”, *La Revista del CCC* N° 11/ Año 4.
- Reguillo, Rossana, (11-16 de septiembre 1998). “Imaginarios globales, miedos locales. La construcción social del miedo en la ciudad.” IV Encuentro de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación. ALAIC, Brasil.
- Reguillo, Rossana (2009). “Geopolítica del miedo, retóricas de la seguridad”. *Conexiones. Revista Iberoamericana de Comunicación*. Vol. 1. N° 2. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Roberts, Fanny (2015), *El dispositivo coral en el teatro comunitario argentino: un motor de la recuperación poética, pragmática y social de la comunidad*. Université de Toulouse Jean Jaurès UFR de Langues, Littératures et Civilisations Étrangères, inédito.
- Robin, Marie-Monique (2008). *El mundo según Monsanto*. Buenos Aires: Ediciones Península.
- Rossemberg, Diego (2009). *Teatro comunitario argentino*. Buenos Aires: Emergentes Editorial.
- Ruiz Olabuénaga, José Ignacio (1996) “La observación” en *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto.

- Sánchez Salinas, Romina (2011). *El teatro comunitario en el proceso de transformación de la sociedad: El caso de Res o no Res en el barrio de Mataderos*. (Tesis de licenciatura no publicada). Carrera de Sociología, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional de Cuyo.
- Sánchez Salinas, Romina (coord.) (2014). *El movimiento teatral comunitario argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Santini, Alexandre (2017). *Cultura viva comunitaria*. Río de Janeiro: Producoes.
- Santos, Bárbara (2010). “A Arte de Curingar”. Revista *Metaxis* N° 6. Río de Janeiro: CTO Río.
- Santos, Bárbara. “Ascese (de lo Micro a lo Macro)” traducción de Fernando Ferraro documentos de trabajo, inédito.
- Santos, Bárbara. “Conflicto: la pregunta del Teatro Foro” traducción de Carolina Echeverría, documentos de trabajo, inédito.
- Santos, Bárbara. “Camino que se hace al andar...” traducción de Mariana Villani y Lala Fernández, documentos de trabajo, inédito.
- Santos, Bárbara. “Dramaturgia del Teatro Foro”, inédito.
- Sarlo, Beatriz (1994). *Escenas de la vida posmoderna*, Buenos Aires: Ariel.
- Sautu, Ruth (2004). *El método biográfico*. Buenos Aires: Lumiere.
- Scher, Edith (Enero/Abril 2006) “Una historia que se repite”.Revista Picadero N°13.
- Scher, Edith (2010). *Teatro de vecinos, de la comunidad para la comunidad*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Schmucler, H. y Terrero, P. (1993). “Nuevas tecnologías y transformaciones del espacio urbano, Buenos Aires 1970-1990”. *Telos* N° 32.
- Sennett, Richard (1997). *Carne y piedra*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sennett, Richard (2000). *La corrosión del carácter*. Barcelona: Anagrama.
- Sennett, Richard (2012). *Juntos*. Barcelona: Anagrama.
- Setton, Yaki (1990). *La revuelta surrealista*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
- Simmel, Georg (1986), *El individuo y la libertad*, Barcelona: Ediciones Península.
- Svampa, Maristella (diciembre 2002), “Movimientos sociales en la argentina de hoy. Piquetes & asambleas. Tres estudios de casos”, Buenos Aires: CEDES.
- Svampa Maristella (junio 2013). “El Consenso de los Commodities” en *Le Monde Diplomatique*, Edición N° 168.
- Szuchmacher, Rubén (1 de marzo de 2006), “Notas sobre el teatro independiente en la ciudad de Buenos Aires” en <http://szuchmacher.blogspot.com/>

- Taylor, D. y Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*, México: FCE.
- Teatro Abierto (1981). *1981: 21 estrenos argentinos*, Buenos Aires: Adans.
- Thompson E.P. (1977). *La formación de la clase obrera inglesa*, Barcelona: Laia.
- Tönnies, Ferdinand (1947) *Comunidad y sociedad*, Buenos Aires: Losada.
- Trastoy Beatriz, (2003) “El Di Tella y la neovanguardia absurdista”, en Pellettieri O. *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*, Buenos Aires: Galerna.
- Trujillo, Patricia (2011) “InvestigAcción, Género, Teatro del Oprimido”, disponible en www.academia.edu/19425433/12_TEATRO_DEL_OPRIMIDO._Patricia_Trujillo
- Valenzuela, José Luis (2000). *Antropología teatral y acciones físicas*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Vannucci, A. y Santos, B. “Laboratório Magdalena - Teatro de las Oprimidas”, en <http://kuringa-barbarasantos.blogspot.com.ar/2010/08/laboratorio-magdalena-teatro-de-las.html>
- Vega, Roberto (1981). *El teatro en la educación*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra.
- Verón, Eliseo (1993). *La semiosis social*, Buenos Aires: Gedisa
- Verzero, Lorena (2013). *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Biblos.
- Villagra, Irene (septiembre 2013). “Teatro abierto 1981, en contexto socio-histórico”. *Afuera.Estudios de Crítica Cultural*, N° 3, año III.
- Villegas, Juan (2005). *Historia multicultural del teatro*, Buenos Aires: Galerna.
- VVAA. (julio 2009) *Iniciativa: sistematización de visiones y estrategias de multiplicación*. Plataforma de formación arte y transformación social.
- Wortman, Ana (2002). “Vaivenes del campo intelectual político cultural en la Argentina” en Mato Daniel (coord.), *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- Williams, Raymond (1997). *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial.
- Williams, Raymond (2003). *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Williams, Raymond (2009). *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Yúdice, Georges (2002). *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa.
- Zarranz. Luis (2015). *Actores sociales*. Buenos Aires: lavaca.

Notas en medios

- 8300web, “Puerto Madryn: Ataque machista y patriarcal contra Caracol y Magdalenas”, 15 noviembre del 2013.
- Alonso, Gustavo (2004). “El júbilo del teatro popular” en *La Pulseada* N°19.
- Aruguete, N. Isaía W. (13 de agosto de 2010) “La relación entre percepción de inseguridad y delito efectivo es el doble”. *Página/12*.
- Burgos A. y Carro S. (8 de noviembre de 2015). “Teatro feminista para transformar la vida”. *Pilkara on line Magazine*.
- Choclin, Celeste (junio-agosto 2010). “Teatro Comunitario”. *Revista Kiné* N°92.
- Dubatti, Jorge. (3 de abril de 2011). “Teatro de vecinos, para los vecinos, por amor al barrio”. *Tiempo Argentino*.
- *El Diario de Madryn* (14 de febrero de 2014). “Las Magdalenas de Puerto Madryn viajan a dos eventos internacionales en Bolivia”.
- *El Tribuno de Salta*. (29 de junio de 2015). “Ampliación de Villa Juanita un mundo aparte y olvidado”.
- García, Facundo. (8 de noviembre de 2007). “Una red de latinoamericanos que se reconocen entre sí”. *Página/12*.
- Goldsman, Florencia. (30 de marzo de 2015). “Magdalenas, un festival de teatro más allá de la catarsis”. *Diario Marcha*.
- Gomes Diez, Candela. (12 de octubre de 2016). “Para ver el arte como un derecho”. *Página/12*
- Hauser, Irina. (17 de diciembre de 2006). “Asambleas a cinco años de los cacerolazos”. *Página/12*.
- Linari, Victoria. (17 de octubre de 2009). “Los artistas no somos dueños de nada”. *Miradas al Sur*.
- Parodi T y Bonafini H. (7 de octubre de 2011). Ciclo de entrevistas *La Clementina*. *CN23*.
- Poysegu Peier, Guillermo (24 de abril de 2017). “La osada tarea de avivar gilas”. *Revista Macacha*.
- Tac, Julia (15 de julio de 2014). “Teatro del Oprimido, germen de los cambios”. *Agencia para la libertad*.

Videos y películas

- Asociación de amigos del Ferrocarril General Belgrano (2007). *El ferrocarril que nunca murió*. Argentina.
- Cabanchik A. (Director). (2006). *Utopía teatral*. Argentina.
- Fairstein C., Cohen P., Markel D. (Realizadores). (2014). *Tras las huellas de Augusto*. Argentina: VacaBonsai Colectivo Audiovisual
- Grupo Catalinas Sur (2007). *Historia de una utopía*. Argentina.
- Grupo Matemurga (2009). *Mural de Matemurga*. Argentina.
- Irigoyen, A. (Director) Cacopardo, A. (Productora). (2013) *IX Encuentro de Teatro Comunitario en Rivadavia*. Argentina.
- Piterbarg, R. (2013). *Venimos de muy lejos, la película*. Argentina: Trivial Media / Catafilma.
- Zóboli P. (2010). *Patricios Unido de Pie*. Argentina: Asociación Civil El Agora, seminario-taller Buenas Prácticas Rodante.

Publicaciones de los grupos

- Alianza Metropolitana de Arte y Transformación Social, *La Mestiza* N° 1 en www.lamestiza.org.ar
- Alianza Metropolitana de Arte y Transformación Social, *La Mestiza* N° 2 en www.lamestiza.org.ar
- Grupo Matemurga (octubre 2009). *Matemurguerías* N° 0.
- Grupo Matemurga (septiembre 2010). *Matemurguerías* N° 1.
- Grupo Matemurga (mayo 2011). *Matemurguerías* N° 2.
- Grupo Okupas del Andén (abril 2010). *OkupaAndeando* Año 1 N°1.
- Grupo Okupas del Andén (julio de 2010). *OkupaAndeando* Año 1 N°2.
- Molina C. (2017) *La celebración 1983-2013. Treinta años del Grupo de Teatro Catalinas Sur*. Buenos Aires: Eudeba.
- Scher E. y Palavecino L. (2013). *Matemurga 10 años*. Buenos Aires: Proteatro.

Webs

- www.riehr.com.ar
- www.teatrodelpueblo.org.ar
- <http://centrosculturaleslucha.blogspot.com.ar>
- www.mate.net.ar

- www.buenosaires.gov.ar
- www.teatroxidentidad.net
- www.catalinasur.com
- www.ccbarracas.com.ar
- www.teatrocomunitario.com.ar
- www.observatorioportenio.com
- <http://pompapetriyasos.com.ar/>
- www.agenciaelvigia.com.ar
- www.mataderosbarrial.com.ar
- www.la-floresta.com.ar
- www.matemurga.com.ar
- www.latidobuenosaires.com
- www.barriada.com.ar/VillaUrquiza/vecinosporel25demayo.aspx
- www.meridianocultural.com.ar
- <http://losokupasdelanden.blogspot.com.ar/>
- www.berisso.gov.ar/fundacion-de-berisso.php
- <http://citybellviva.blogspot.com.ar/2010/09/la-caterva-de-city-bell.html>
- www.ramosmejia.com/historia.html
- www.lacomunitaria.com.ar
- www.amigosdelbelgrano.com.ar
- <http://loscruzavias.blogspot.com/>
- http://nuestraciudad.info/portal/Barrio_Bella_Vista
- <http://lujandecuyo.gob.ar>
- <http://elportaldemendoza.com/blog/chacras-de-coria/>
- <http://iberculturaviva.org/>
- www.cto.org
- www.theatreoftheoppressed.org
- <http://kuringa-barbarasantos.blogspot.com.ar/>
- <http://trafo-trafo.blogspot.com.ar/>
- <http://kuringa-barbarasantos.blogspot.com.ar/2010/08/laboratorio-magdalena-teatro-de-las.html>
- <http://redmagdalena.blogspot.com.ar>
- <https://blogdometaxis.wordpress.com/>