

UN ENSAYO PARA LA TRANSFORMACIÓN

El Teatro como práctica comunitaria e instrumento de participación
y desarrollo socio-cultural



Luisina Mariel Crespo
María Paula Spinassi

Trabajo final de la Licenciatura en Teatro / Orientación Técnica Actoral. UNC

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Artes
Departamento de Teatro

Trabajo Final de la Licenciatura en Teatro
Orientación Técnica Actoral

UN ENSAYO PARA LA TRANSFORMACIÓN

El Teatro como práctica comunitaria e instrumento de participación y desarrollo
socio-cultural.

Presentado por

Luisina Mariel Crespo

Matrícula: 32954179

María Paula Spinassi

Matrícula: 33029150

Asesor

Marcelo Arbach

JULIO 2013

Dedicamos este trabajo final de la licenciatura en teatro a nuestras familias, por su apoyo incondicional, por su paciencia y confianza en nosotras, y porque han participado y nos han alentado en todas las etapas de este camino.

ÍNDICE

Agradecimientos	5
Introducción	7
Capítulo I: Derecho Cultural	10
La Cultura y el Derecho Cultural	10
Ley de Apoyo a la Cultura Comunitaria, Autogestiva e Independiente	14
Un proyecto con antecedentes	15
Un camino comunitario	17
Capítulo II: Teatro Comunitario	19
Volver al origen	19
Un pequeño cambio de actitud puede producir modificaciones enormes.....	23
Lo identitario, lo individual, lo colectivo.....	25
Aproximación a la metodología del Teatro Comunitario	27
Territorialidad/Espacio.....	30
Dramaturgia: qué se cuenta y cómo. Figura del director	31
El vecino actor	33
La música	34
Lo estético/la plástica.....	35
Capítulo III: Nuestro Proceso	37
Al encuentro de otras miradas.....	37
El contexto barrial	38
Entretejido de la práctica y el pensamiento	41
El juego: espacios de encuentro	50
La inestabilidad, ¿los hace estables?	54
Cuerpos a la obra	55
Hechos que acentúan percepciones	56
El Espacio	59
La incidencia de la música.....	63
Desafíos del trabajo comunitario.....	63
Lo que quieren contar	65
Conclusión	67
Bibliografía.....	69

Anexo I.....	72
Ficha Técnica	73
Texto Dramático	74
Anexo II.....	78
Planta Escenográfica	79
Vista Frente	80
Vestuario	81

AGRADECIMIENTOS

Expresamos un profundo agradecimiento a nuestras familias y amigos por creer en nosotras, alentarnos y acompañarnos en este camino de compromiso social y cultural.

Agradecemos con mucho afecto a los jóvenes del Grupo de Teatro La Vicaría: Cristian, Tami, Isa, Mica, Emi, Eri, Helen, Euge, Cafú, Ema, Diego, Leo, Mar, Many, Guille, Cristian Rutiz, Ale, Luz, Lucas, Gime y Dieguito; que con su sinceridad y compromiso nos han ayudado a descubrir las posibilidades artísticas y sociales del teatro.

A quienes nos brindaron el espacio de La Vicaría, Parroquia de San Antonio María Claret, en el Barrio Los Boulevares, por su amabilidad y disposición. A Ezequiel y Kekey por estar atentos a nosotras siempre.

Agradecemos a Marcelo Arbach, por ser nuestro asesor y guía, por su paciencia y dedicación, por su aliento y compromiso en este proyecto.

También a Lore Crespo por leer y revisar este trabajo de manera atenta y afectuosa.

Un eterno agradecimiento a la Universidad Nacional de Córdoba, donde nos hemos formado y aprendido a crecer como teatristas.

Y finalmente a todos aquellos que de alguna u otra manera formaron parte de este camino de crecimiento.

*Son cosas chiquitas... no acaban con la pobreza,
no nos sacan del subdesarrollo,
no socializan los medios de producción,
no expropian las cuevas de Alí Baba.
Pero quizá desencadenen la alegría de hacer, y la traduzcan en actos.
Y al fin y al cabo, actuar sobre la realidad y cambiarla,
aunque sea un poquito,
es la única manera de probar que la realidad es transformable.*

Eduardo Galeano

INTRODUCCIÓN

En este trabajo final de Licenciatura en Teatro con orientación técnica actoral, intentamos aportar un proceso de reflexión sobre nuestra práctica, partiendo del rol específico del teatro en la comunidad, ya no sólo como expresión estética, sino como un instrumento de participación y desarrollo socio-cultural; y sostenemos que es fundamental que la Universidad desarrolle una política cultural comprometida, ya que ésta es un derecho humano que implica reconocer en todo individuo no sólo la posibilidad de acceso al “consumo cultural”, sino también, la promoción de sus propias pautas culturales.

Postulamos que el teatro, al generar un espacio de visibilidad, nos permite articular maneras de pensar el contacto con los otros, y por consiguiente nos plantea la necesidad de un acercamiento de la Universidad a la comunidad: que lo académico recupere o piense los procesos de manera diferente a partir de lo que gesta con otros; que tome conciencia de la dimensión política de nuestro hacer teatral y valore el arte como una práctica que genera transformación social.

Sabemos que a partir del año 2007 (aproximadamente), desde la Secretaría de Extensión de la UNC, se están gestando nuevas políticas culturales pensadas en clave de derechos humanos que promueven, según palabras de Franco Morán ¹, la idea de que: *la cultura no se inventa cuando la política va hacia el lugar, sino que el lugar ya tiene su propia cultura y lo que tiene que hacer la política cultural, la universidad, es fortalecer, dar herramientas para que los modos y los mecanismos de producción cultural se fortalezcan, y se difundan*. También sabemos, que la extensión se ha consolidado como pilar fundamental de la universidad junto con la docencia y la investigación. Sin embargo, creemos que la extensión también debería aplicarse a las actividades de las distintas cátedras, ya que así, el alumno tendría un contacto directo con estas experiencias, logrando así consolidar su rol político en la universidad. Por eso, para acompañar estos procesos de cambio es que queremos exponer este Trabajo Final de la Licenciatura en Teatro como un proyecto de vinculación con la sociedad.

Nuestra propuesta de intervención consiste, concretamente, en llevar a cabo un taller creación y expresión teatral en el Centro de la Vicaría de San Antonio María Claret (una Parroquia Católica situada en el Barrio Los Bulevares de la Ciudad de

¹ Lic. Franco Morán; Coordinador Programa Derecho a la Cultura; entrevista personal, 2012.

Córdoba), con la idea de realizar un espectáculo como muestra del proceso de trabajo. Los jóvenes con quienes trabajamos son del Barrio Boulevares Anexo, un barrio donde el consumo y la venta de drogas, la violencia intrafamiliar y la marginalidad, los ubica en una situación de vulnerabilidad social que amenaza constantemente su identidad como personas dignas pertenecientes a esta sociedad. Este grupo de jóvenes, encuentra en el teatro la posibilidad de desarrollar una forma vital de expresión y comunicación con su comunidad; y nosotras descubrimos en el Teatro Comunitario una lógica de trabajo que propone nuevas posibilidades de concebir el teatro y que a su vez responde a las inquietudes que los jóvenes manifiestan.

¿Por qué “*Un ensayo para la Transformación*”? Porque es un proyecto que, superando la mera elaboración de una investigación o un espectáculo aislado, y priorizando a su vez el auto-desarrollo, la creatividad y el sentido comunitario, propone mostrar un proceso de trabajo, donde la exposición de una obra será simplemente una etapa más de la práctica que continúa enriqueciéndose a cada paso. Porque para comprender integralmente la naturaleza y la práctica de esta experiencia, es necesario entender que su finalidad es la transformación misma del sujeto y la sociedad. Porque más allá de la importancia del objeto estético, lo fundamental es lo que se pone en juego, lo que se aprende, se expresa, se comparte y se vivencia a través del arte en estas experiencias. Porque su valor no reside en el resultado, en el producto de la obra creada, sino en el proceso de construcción en comunidad, en la participación del otro y la producción de los bienes culturales por los mismos sujetos. Porque creemos que en el hacer con otros estamos produciendo un ensayo para transformar la realidad.

Para afrontar esta investigación, decidimos dialogar con diversos aportes y conceptos de Teatro Comunitario, Teatro del Oprimido, Teoría de la creatividad, Teoría de grupo, Psicología social, y Pedagogía teatral. Asimismo, nos vinculamos a políticas culturales, lo que nos ha permitido concebir este trabajo desde una perspectiva social, cultural y artística.

Entonces, para exponer estas teorías decidimos estructurar el trabajo en tres capítulos. En el primero, para comprender nuestro enfoque de investigación, realizaremos una revisión en torno al concepto de cultura y derecho cultural, y profundizaremos en el vínculo entre la universidad y la comunidad, y la relación dialógica entre ambas. En el segundo capítulo podrán encontrar un acercamiento a la práctica del Teatro Comunitario, teoría que respalda y vehiculiza este trabajo: desarrollaremos brevemente su origen, objetivos, y modos de producción. Finalmente

en el tercer capítulo, compartiremos nuestro proceso vivencial en taller, exponiendo nuestra experiencia a dialogar con los autores que hemos mencionado.

Por último, y citando a Marcela Bidegaín en su libro *Teatro Comunitario-Resistencia y Transformación Social*, no queríamos dejar de compartir una definición que espeja nuestros sentimientos con respecto a nuestro hacer:

“El arte es una práctica que genera transformación social, que muchas veces cumple una función de rescate de identidades, que produce encuentro, comunicación, recuperación de historias y rompe con el aislamiento y la uniformidad; que convoca a toda persona que encuentra en el arte una lógica de producción que lo preserve de la marginación y la exclusión; y que tiene como fundamento de su hacer, la convicción de que toda persona es esencialmente creativa, y sólo hay que crear el marco y dar la oportunidad para que esta faceta se desarrolle”².

² M., Bidegaín. *Teatro Comunitario. Resistencia y Transformación Social*. Buenos Aires: Atuel, 2007. Pág., 61-62.

CAPÍTULO I: DERECHO CULTURAL

*“Sigo creyendo que hay un derecho al delirio.
A clavar los ojos más allá de la infancia,
a adivinar otro mundo posible,
el derecho por el que vale la pena luchar,
el derecho de imaginar el futuro en lugar de aceptarlo.
El derecho a hacer la historia en lugar de padecerla,
ese es un derecho humano
por más que sea difícil conquistarlo”.*

Eduardo Galeano

La Cultura y el Derecho Cultural

En este capítulo hemos decidido abordar los conceptos de cultura y derecho cultural porque nos parece importante aclarar desde dónde se posiciona nuestro proyecto a la hora de trabajar con otros el teatro. Desde un comienzo nuestro propósito fue habilitar un espacio teatral de participación, trabajo y producción colectiva, como una alternativa de encuentro, diálogo y reflexión, promoviendo y revalorizando conceptos de identidad cultural y derecho; generar un espacio de diálogo donde los jóvenes puedan reconocer sus modos de hacer y sus mecanismos de producción, brindando herramientas para que éstos se fortalezcan, se sistematicen, se compartan, se difundan y se comuniquen.

Estos objetivos demuestran, que ya desde su gestación, este trabajo de investigación se ve involucrado en la promoción de derechos culturales, y que desde su estructura y modos de producción defiende la idea de una democratización de la cultura.

Es así que a continuación compartiremos de qué hablamos cuando decimos “cultura”, bajo qué criterios asimilamos los derechos culturales, qué organizaciones sociales protagonizan el desafío de una vivencia integral de la cultura y cuál es nuestro aporte en estos contextos.

Para comenzar a hablar de los Derechos Culturales es necesario reflexionar acerca de lo que entendemos por cultura. Actualmente existen más de 160 tesis al respecto y su definición ha evolucionado con el tiempo repercutiendo directamente sobre la concepción e implementación de los Derechos Culturales y la relación de los mismos depende estrechamente de la noción de cultura desde la cual comprendemos el mundo.

Desde la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948, pasando por los Pactos Internacionales de 1966, hasta posteriores y múltiples convenciones y declaraciones, vemos una evolución del concepto cultura que parte desde la noción de “alta cultura” a una definición que hace referencia a “formas populares de la cultura” incluyendo manifestaciones y expresiones, como la música popular, la artesanía, la prensa, la radio, la TV. Sin embargo ambas definiciones fueron integradas y enriquecidas en 1982, cuando la Convención Mundial sobre Políticas Culturales, reunida en México, definió la cultura “*como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o un grupo social*”³. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias.

En suma, entendemos a la cultura como la base organizadora de la vida en sociedad: un complejo entramado de significados compartidos (relaciones, valores, percepciones y prácticas), significados que obtienen su connotación del contexto (geografía, clima, historia y proceso productivos), pero que habita en la mente de los individuos dándoles una identidad cultural específica. Los elementos del contexto cultural entregan cada uno su aporte connotativo al significado común de las cosas en la vida cotidiana, de manera que cada lugar tiene una identidad cultural que no es similar a ninguna otra, aunque pueda haber similitud entre ellas.

Por nuestra parte, renunciamos a la creencia de que existe una única cultura global que nos representa, y lejos de apoyar la idea de una cultura elitista, dominante, donde hay quienes “producen” bienes culturales y quienes “consumen”, los del centro (cultos, artista dotados) y los de la periferia (marginados, excluidos, incultos), entendemos que el teatro promueve procesos de construcción de identidad desde los contextos particulares de cada sujeto. Y esto colabora con la idea de que cultura somos todos y hacemos todos y que en cada espacio de esta sociedad habitan diversas formas de vivir la cultura.

En este sentido, al hablar de Derechos Culturales, lo estamos haciendo de nuestros modos de sentir, crear, expresar, participar, razonar, transformar, vivir, morir, soñar y fundamentalmente de aquello que nutre los lazos de la convivencia social y el sentido de comunidad. No obstante, es importante destacar que los derechos culturales

³ Austin Millán, Tomás R. *Para comprender el concepto de Cultura*. Chile: U.N.A.P. Educación y Desarrollo, Año 1, Marzo 2000. Pág. 7.

solo podrán ser garantizados en un contexto de libertad cultural y por tanto de desarrollo humano, en donde se promueva la diversidad cultural, y se asegure la igualdad de oportunidades.

Entendemos los derechos culturales como aquellos derechos que garantizan el desarrollo *libre, igualitario y fraterno*⁴ de los seres humanos en esa capacidad singular que tenemos de poder simbolizar y crear sentidos de vida que podemos comunicar a otros.

Los derechos culturales están dispersos en un gran número de documentos, tanto universales como regionales, aprobados por las Naciones Unidas y por los organismos especializados, y esto da lugar a diversas maneras de articulación y agrupación de los mismos. Basándonos en conceptos desplegados en la Ley de Apoyo a la Cultura Comunitaria, Autogestiva e Independiente: “Puntos de Cultura”⁵; en la Carta Cultural Iberoamericana 2006⁶; y en el artículo sobre derechos culturales publicado en el *Social Science Journal* de la Unesco en el año 2010⁷, podemos nombrar algunos derechos significativos para nuestro desarrollo: Derecho de toda persona a participar en la vida cultural y beneficiarse de toda producción científica, literaria o artística. Derecho al fomento del desarrollo cultural y la promoción de la identidad cultural como factor de apreciación mutua entre las personas. Derecho a la promoción de la conciencia y el disfrute del patrimonio cultural. Derecho al fomento de la participación en la vida cultural. Libertad de creación e interpretación artística. Derecho a la enseñanza en el campo de la cultura y el arte. Derecho a la conservación, el desarrollo y la difusión de la cultura.

Estos derechos culturales deben ser entendidos como de carácter fundamental según los principios de universalidad, indivisibilidad e interdependencia. Su ejercicio se desarrolla en el marco del carácter integral de los derechos humanos, de forma tal que ese mismo ejercicio permite y facilita a todos los individuos y grupos, la realización de sus capacidades creativas, así como el acceso, la participación y el disfrute de la cultura.

⁴ Liberté, égalité et fraternité. Tema central de la revolución Francesa sobre la cual se basa la propuesta clásica que distingue o separa en tres generaciones los derechos fundamentales: derechos de libertad, derechos de igualdad y derechos de solidaridad.

⁵ Colectivo “Pueblo Hace Cultura”. *Proyecto de Ley Apoyo Cultura Comunitaria, Autogestiva e Independiente*. [Visto el 04/03/2013]. En www.pueblohacecultura.org.ar

⁶ *Carta Cultural Iberoamericana*. XVI Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno. Montevideo: 4 y 5 de noviembre de 2006.

⁷ Symonides, Janusz. Derechos culturales: una categoría descuidada de los derechos humanos. UNESCO: *International Social Science Journal*, 2010.

Estos derechos son la base de la plena ciudadanía y hacen de los individuos, en el colectivo social, los protagonistas del quehacer en el campo de la cultura.

A través de nuestro proyecto, desde nuestra experiencia, y entendiendo este carácter fundamental de los derechos culturales, sostenemos que el teatro aporta al desarrollo de las capacidades creativas de la comunidad ya que indaga en nuevas formas de expresión; al fortalecimiento del desarrollo individual y social; y a la formación de sujetos participativos donde la identidad, la solidaridad, la dignidad y los derechos humanos no están ausentes ni impuestos, sino que se construyen en el hacer con otros. Sin embargo convivimos en un orden cultural instituido, impuesto, planificado desde un poder exógeno a la comunidad.

Tanto las leyes provinciales como nacionales se limitan a declarar de interés cultural géneros y lenguajes pertenecientes a nuestro patrimonio simbólico, a reconocer, en el mejor de los casos, la preexistencia de las culturas de los pueblos originarios. Centros culturales, redes de distribución alternativa de producciones artísticas, circuitos de economía social en la cultura, son categorías o conceptos que no figuran en absoluto en nuestras leyes. Para las normas existentes, la visión predominante habla de la cultura como un hecho estático que hay que cuidar y proteger, y no como un proceso dinámico de transformación que influye en la economía social y la democratización de la sociedad.

Este aspecto de las normas promueve la desigualdad social, que se manifiesta en el campo de la cultura como la falta de acceso a la producción simbólica y a sus circuitos de circulación. Esto tiene efectos que inducen la reproducción de los círculos de pobreza y exclusión.

Por nuestra parte creemos que es indispensable potenciar la cultura como factor de inclusión y tener como meta lograr que la totalidad de los seres humanos sea parte de la producción simbólica. Esta transformación, lejos de la noción ya caduca de esperar que las personas en situación de exclusión accedan a su derecho de ser productores culturales luego de alcanzar otros bienes supuestamente más elementales como el derecho a la educación, la salud o el trabajo, hará posible escenarios de equidad en Argentina y en el mundo superando la condición de exclusión, marginación y participación desigual que regula la situación de las sociedades actuales.

La concepción de la cultura como derecho humano supone reconocer a cada integrante de la sociedad su libertad de expresión e implica apoyar la promoción de sus pautas identitarias y asegurar su acceso a las diferentes presentaciones artísticas.

“[...]Es necesario, entonces, recuperar una perspectiva integral que, reconociendo los desarrollos de las experiencias populares comunitarias en todo el territorio del continente, impulsadas desde la creación y la circulación de bienes culturales, pueda alentar una verdadera transformación de la relación entre lo público, lo comunitario y lo estatal, para generar procesos de desarrollo con protagonismo popular, que se nutran de nuestra diversidad étnica y cultural, con una justa distribución de la riqueza, con respeto y cuidado por nuestro medio ambiente, recuperando el espacio público y el territorio para una nueva sociabilidad más humana y equitativa”⁸.

Este conjunto de reflexiones y postulados, que han originado que en los últimos años se impulsaran en nuestro país políticas públicas culturales inspiradas en los "Puntos de Cultura" implementados en el Brasil, no surgen espontánea ni casualmente; dan cuenta de una realidad nueva que puede y debe ser asumida por el conjunto de la sociedad y el Estado si se trata de avanzar hacia escenarios de una creciente democratización de la Cultura y del espacio público en nuestras comunidades.

Ley de Apoyo a la Cultura Comunitaria, Autogestiva e Independiente

Unidas al reclamo y formando parte de este proyecto, existen en nuestro país miles de experiencias de Cultura comunitaria, autogestiva e independiente, protagonizadas por ciudadanos y ciudadanas con distintos niveles de formalización institucional. Estos agrupamientos desarrollan una importante tarea en lo que tiene que ver con: el derecho a la expresión cultural de los ciudadanos y ciudadanas; la convocatoria, contención y formación de niños, adolescentes, jóvenes, adultos y adultos mayores en proyectos colectivos; la recuperación de la memoria y las identidades culturales; el análisis comunitario de problemáticas sentidas por el conjunto de la población; la creación de producciones culturales, obras y medios; y la valoración del espacio público no solo como escenario de la simple convivencia cotidiana sino como posibilidad del encuentro democrático e integrador en el marco de una Democracia Participativa.

Tanto en las realidades urbanas como las suburbanas y rurales, se multiplicaron los esfuerzos realizados por pobladores de todo el país generando estos espacios de encuentro en los que la producción y distribución solidaria de bienes culturales pasó a

⁸ Pueblo Hace Cultura. *Proyecto de Ley Apoyo Cultura Comunitaria, Autogestiva e Independiente*. Pág. 4

tener una relevancia central, acompañando muchas veces iniciativas ligadas a lo educativo y lo social.

Fue el impulso de estos movimientos sociales, la vivacidad de la expresión popular, lo que nos afirmó que es posible cambiar el mundo. Sí, quizás resulte utópico, pero no podemos ocultar que esa fuerza de lo popular es lo que nos convence de que el teatro vivenciado en comunidad es el camino propicio para desarrollar *Un ensayo para la transformación*.

Pueblo Hace Cultura es un colectivo conformado principalmente por estas organizaciones culturales comunitarias y del arte autogestivo independiente, que se desarrollan y construyen cultura a partir de distintas disciplinas y en distintos lugares del país. Los grupos que aquí participan, con miradas sobre la historia y el presente, asumen el desafío, siempre complejo, de construir un colectivo que se articule a partir de lo común, de aquello que los encuentra y que todos comparten. Esto los obliga a trascender y superar las miradas particulares, para asumir una identidad colectiva: Pueblo Hace Cultura.

Es necesario, para comprender integralmente la naturaleza y las prácticas de estos colectivos y experiencias, entender que en su desarrollo existe un modo particular de acción en el territorio y en el espacio público, con un específico modo de producción de obras y contenidos que no encuentran su sentido final en los circuitos y las jerarquizaciones instituidas en cada disciplina o lenguaje artístico o comunicacional trabajado, sino que se articulan en procesos comunitarios y colectivos cuyo objeto final es la transformación misma del espacio compartido y de las visiones de los actores interpelados, en una experiencia integral en el territorio.

Esto hace que sus tareas y sus "productos" formen parte de procesos de desarrollo comunitario y de democratización en lo local, con importantes impactos en la reconstrucción del tejido social y del crecimiento de las capacidades ciudadanas en materia de organización colaborativa y cooperativa.

Un proyecto con antecedentes

El texto del Proyecto de Ley Federal “Puntos de Cultura” apunta a la creación de un Fondo Nacional de Apoyo a la Cultura Comunitaria, Autogestiva e Independiente,

constituido por un porcentaje no menor al 0,1% del Presupuesto Nacional (proporcional al 1% aconsejado por la UNESCO para los Ministerios de Cultura) y a la implementación de una serie de dispositivos de Gestión asociada que permitan al Estado desarrollar iniciativas que garanticen para estas experiencias acciones de financiamiento, asistencia técnica, formación, articulación en red, integración en proyectos de desarrollo local y democracia participativa y fortalecimiento institucional.

El 30 de Noviembre del año 2009 se aprobó por unanimidad en el Parlamento del Mercosur, con la presencia de 37 legisladores nacionales, el anteproyecto de norma legislativa de los "Puntos de Cultura". Esta ley, tomando el nombre de una exitosa iniciativa del Gobierno del Brasil en materia de Cultura y desarrollo, propicia el impulso de políticas de apoyo a la Cultura Comunitaria en los países miembros de la articulación.

Dice en el texto de la norma que los "Puntos de Cultura" deben funcionar

"[...] como un instrumento de estímulo y articulación de acciones y proyectos ya existentes en las comunidades, desarrollando acciones continuadas en áreas como: de culturas populares, grupos étnico culturales, patrimonio material, audiovisual y radiodifusión, culturas digitales, gestión y formación cultural, pensamiento y memoria, expresiones artísticas, y/o acciones transversales"⁹.

En el mismo año, la misma concepción se reflejaba en las conclusiones finales del II Congreso Iberoamericano de Cultura, en San Pablo y, dos años después, ya en el año 2011, en ocasión del IV Congreso Iberoamericano de Cultura, organizaciones culturales comunitarias representantes de 21 países del continente sesionaron y recomendaron, en las conclusiones finales, implementar políticas de apoyo a la cultura comunitaria. Dice en el texto del documento:

"Las organizaciones culturales comunitarias de Latinoamérica nos asumimos como parte fundamental del camino que hacen nuestros Pueblos en la creación de una Democracia Participativa e Integral. Necesitamos que el conjunto de la sociedad y del Estado reconozcan este potencial y lo valoren. Las experiencias y las organizaciones culturales comunitarias son espacios privilegiados de la praxis y el pensamiento transformador. Son laboratorios de creatividad, que se convierten en una forma distinta de construir socialmente,

⁹ Colectivo "Pueblo Hace Cultura". *Ley Federal de la Cultura Comunitaria, Autogestiva e Independiente "Puntos de Cultura"*. Pág. 2

resignificando la política y construyendo relaciones basadas en mayores niveles de horizontalidad y flexibilidad.”¹⁰

Un camino comunitario

En concordancia con estas iniciativas, y a la par de estos movimientos, desde hace aproximadamente cinco años, existe en la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), un proyecto orientado a fortalecer un espacio institucional dentro de la Secretaría de Extensión que piense, diseñe y accione en el campo cultural local y regional.

Es así que La Subsecretaría de Cultura desde el 2007 inició un ciclo de “Derecho a la Cultura”, cuyos objetivos fueron, instalar a la UNC como un actor cultural más de la ciudad de Córdoba, como un espacio convocante e inclusivo, generador de accesos y, fundamentalmente, promotor del ejercicio de los derechos culturales en el marco del ejercicio de los Derechos Humanos. En el año 2009, tras corregir y profundizar algunas instancias, el ciclo se abrió a la participación de organizaciones sociales, que de distintas maneras y desde diferentes lugares (barrios de la ciudad), venían construyendo cultura.

Hacer cultura desde la Universidad, significó afrontar el desafío de trabajar en un contexto multicultural heterogéneo, diverso, dinámico y muchas veces conflictivo. Implicó movilizar y articular a los actores universitarios para que se posicionen, para que aporten a la construcción de una universidad respetuosa de las diferentes identidades culturales, para que quieran ser parte de una necesaria transformación cultural.

Es así que desde el 2010, a fin de potenciar la política cultural de la UNC, el Ciclo se convirtió en Programa, lo que supone un trabajo sostenido en el tiempo, que permita afianzar los vínculos con las organizaciones sociales y la comunidad en general.

A su vez, ya siendo integrante del colectivo “Pueblo Hace Cultura”, este Programa permitió: promover a través de las expresiones artísticas, charlas y debates programados la discusión sobre accesos y derechos culturales; generar redes culturales entre diversos actores de la Ciudad (artistas, organizaciones sociales y culturales, organismos públicos y otras áreas y programas de la UNC); facilitar espacios de

¹⁰ Pueblo Hace Cultura. *Proyecto de Ley Apoyo Cultura Comunitaria, Autogestiva e Independiente*. Pág. 4

encuentro entre los hacedores de cultura para capacitación y promoción de nuevas redes; visibilizar actores sociales que promueven los Derechos Culturales a través del programa; propiciar, a través de la gestión cultural, una sociedad más justa, democrática e igualitaria.

Sumándonos a estos cambios, y creyendo en la importancia de una participación protagónica de los actores universitarios, nuestro trabajo final se posiciona a favor de una política cultural democrática y universal comprometida con la sociedad; se encamina a partir del concepto de cultura como capital simbólico fundamental de los pueblos; y se asume como promotor de derecho cultural y gestor de una práctica que genera transformación social. Y respaldado en las lógicas de trabajo del Teatro Comunitario, concibe al Teatro desde una perspectiva social, cultural y artística.

CAPITULO 2: TEATRO COMUNITARIO

*"Tenemos la obligación de inventar otro mundo,
porque sabemos que otro mundo es posible.
Pero nos incumbe a nosotros el construirlo
con nuestras manos entrando en escena, en el escenario y en la vida...
El teatro no puede ser solamente un evento, ¡es forma de vida!
Actores somos todos nosotros,
el ciudadano no es aquel que vive en sociedad: ¡es aquel que la transforma!"*

Augusto Boal

Volver al origen

Hablar de los inicios del Teatro Comunitario implica hablar de un momento histórico de nuestro país, implica reconocer la amplitud y la importancia del contexto socio-político para el surgimiento y crecimiento de ciertos movimientos culturales. Es hablar de un contexto en el cual resultó imprescindible volver al origen, volver al encuentro con el otro, a la expresión y valorización de lo convivial.

La dictadura militar que tuvo lugar desde el año 1976 hasta 1983 dejó grandes marcas en el país. El sistema económico quedó devastado, el sistema político perdió credibilidad y el proceso marcó a la sociedad argentina, debido a las situaciones de violencia extrema que tuvo que padecer. Con la vuelta a la democracia, y a consecuencia de los saldos que había dejado el llamado "Proceso de Reorganización Nacional", las organizaciones culturales existentes tomaron más fuerza y protagonismo, volviendo al espacio público y empujando el surgimiento de nuevas agrupaciones. Así, en 1983 nacería el Grupo de Teatro Catalinas Sur¹¹ con un número creciente de vecinos que empezó a reunirse y utilizar las artes para recuperar y celebrar las memorias e historias del barrio porteño de La Boca. Este grupo retornó al espacio público convocando a otros vecinos para participar de talleres de teatro y "fiestas barriales".

Su segundo exponente, el Circuito Cultural Barracas, nace en 1996 como un proyecto artístico-comunitario para enfrentar el individualismo propio del neoliberalismo y seguir trabajando en la comunicación entre vecinos a partir de su encuentro.

A finales del 2001 el modelo económico se derrumbó, las estructuras planteadas por el sistema vigente fueron ineficaces y no pudieron dar respuestas a las necesidades

¹¹ Inicialmente se llamaba Grupo de Teatro al Aire Libre Catalinas Sur.

de sectores específicos de la sociedad. Esta inestabilidad desató una situación de protesta colectiva, en la que las manifestaciones del 20 y 21 de diciembre fueron movilizadoras para la recuperación del espacio público. Es a partir de esta crisis que comenzaron a surgir un número importante de grupos que funcionan, desde entonces, en muchos lugares del país en distintos barrios, pueblo y ciudades (ej.: Grupo Las Desatadas, Córdoba; Grupo Evocación del Paraná, Rosario; Murga del Monte, Oberá; Abrazo Cultural, Chaco; etc.). Si bien muchas de estas organizaciones ya existían desde antes de 2001, su labor creció significativamente en una época donde la urgencia por responder a cuestiones sociales se hizo más evidente. Claudio Pansera considera que el arte se convirtió en una salida natural de la crisis:

"[...] una explosión de gente que estaba buscando la experiencia de sentirse parte de un proyecto y tener una contención artística [...] O sea, apareció el concepto concreto de que lo comunitario podía ser una respuesta distinta y muchas de esas respuestas eran a través del arte"¹².

Es así que se desarrolló el Teatro Comunitario Argentino, un teatro de la comunidad para la comunidad, de vecinos para vecinos, como un sueño utópico de integrar la sociedad a partir de un sincretismo de lenguajes artesanales; como la necesidad de un grupo de personas de determinada región, barrio o población de reunirse, agruparse y comunicarse a través del teatro; como una forma de producción, un espacio para la voluntad de hacer o de construir un proyecto con el pueblo como un hecho social y comunitario; como una lógica de producción que le permita reingresar en el haber la cultura y el desarrollo.

El teatro comunitario es el rescate contemporáneo de un modo teatral esencialmente relacionado con la cultura de las fiestas populares, y que funciona como un gran *habilitador* y *re-habilitador* del ser humano en sus orígenes: si en la antigüedad lo artístico surgía como parte de una fiesta y a partir de la participación, hoy el arte, a través del teatro, puede recuperar esa situación perdida. Marcela Bidegaín nos habla de la misión del teatro comunitario como la facultad de rehabilitar al hombre en sus posibilidades de ser creativo, "*reeducarlo en que el espacio lúdico y de juego es un ámbito absolutamente incuestionable de desarrollo de la sensibilidad creadora y de la apertura al conocimiento*"¹³.

¹² Tesina de grado. Bittner A.; Faisal V. *Alianza Metropolitana de Arte y Transformación Social: análisis de una experiencia de trabajo en red*. Buenos Aires: U.B.A. Facultad de Ciencias de la Comunicación, 2007. Pág., 16.

¹³ Bidegaín M, Marianetti M, Quain P. *Teatro comunitario. Vecinos al rescate de la memoria olvidada*. Buenos Aires: Ediciones Artes Escénicas, 2008. Pág., 20.

Adhemar Bianchi¹⁴, propone las raíces del teatro comunitario como prácticas anteriores al teatro occidental, antes de los griegos. Para él, los rizomas teatrales que influyen en los grupos se encuentran, precisamente, cuando las personas eligen agruparse, identificarse y celebrar sus características a través de representaciones, performances y rituales, pero principalmente fiestas y celebraciones.

A partir del acto de celebrar artísticamente, el teatro se convierte en una herramienta de poder cultural, en una práctica que puede desafiar los esquemas propuestos y proponer otros nuevos. El poder de la celebración del teatro comunitario es llamar a la gente para fabular creativamente sus versiones de los hechos y no simplemente limitarse a consumir los productos de la industria cultural.

El teatro, de este modo, produce cambios y crea espacios de reflexión, revoluciona estructuras de pensamiento. Por ello, se convierte en una de las expresiones artísticas más originales, inéditas y genuinas que existen en nuestra sociedad fragmentada, porque parte de creaciones colectivas propias y aporta una mirada distinta al hecho estético, que se erige contra las formas hegemónicas de concebir la cultura y construye un espacio que valora la reinserción social, el trabajo en equipo y la práctica comunitaria. Opera como un movimiento que pone en riesgo, a partir de la periferia de su acción artesanal y efímera, el aparato espectacular sofisticado y rico del poder dominante que interpreta los eventos según sus intereses.

En su función social inmediata, el arte no solo es producción de territorios de subjetividad alternativa, sino también preservación de la dimensión territorial y aurática del hombre, así como una herramienta de lucha contra la homogeneización cultural de la globalización. Se destaca la capacidad artística de resistencia (preservación de prácticas y valores que merecen ser defendidas ante su posible disolución) y resiliencia (capacidad de construir en tiempos de adversidad).

El Teatro Comunitario durante 30 años ha generado un movimiento teatral que en la actualidad cuenta con más de cuarenta grupos articulados en una creciente red nacional¹⁵. Entre las razones principales de su persistencia a lo largo del tiempo, está la de sostener y enriquecer un sujeto colectivo, así como también la de no desligar jamás el arte de la política, no renunciar al deseo de la existencia de una sociedad mejor, propiciando un indisoluble vínculo entre la tarea artística y los cambios sociales. Pero no (tal vez sea necesario aclararlo) desde la transmisión de contenidos que iluminen,

¹⁴ Adhemar Bianchi, director del grupo Catalinas Sur.

¹⁵ Red Nacional de Teatro Comunitario: <http://www.teatrocomunitario.com.ar>

sino desde la propagación del ejercicio de una práctica: la de actuar con otros. El teatro y la política siempre fueron juntos. Pero una cosa es usar técnicas teatrales para hacer propaganda política y otra muy distinta es hacer teatro, que es político y social siempre. Y en esto coincidimos con Jorge Dubatti¹⁶ cuando expresa que es político desde la intencionalidad de sus creadores, desde la elección del texto en sí o su metáfora, desde la producción, la circulación, las formas de gestión, la crítica y fundamentalmente desde la actividad del receptor.

“Política sería toda práctica o acción política productora de sentido social en un determinado campo de poder, en torno de las estructuras de poder y su situación en dicho campo, con el objeto de incidir en ellas. Lo político está por todas partes: es rizomático”.¹⁷

El teatro comunitario no tiene filiación partidaria alguna, así como tampoco religiosa, ni otra clase de pertenencia que restrinja el ingreso de nadie que no pertenezca a determinado núcleo, o que exija alguna clase de dependencia que impida desarrollar su autonomía. Construye un espacio micro-político que valora la práctica comunitaria, lo grupal y, de esta forma, se constituye en un arma poderosa contra la forma según la cual solo se reconoce y valora el propio yo.

Así, los grupos de teatro comunitario entienden que la acción cultural debe necesariamente estar ligada a la organización social, cuestionando los conceptos de “arte” y “política” para lograr la transformación. Se posicionan dentro de la búsqueda de una política cultural que debe estar comprendida por un conjunto de experiencias artísticas que entiendan al arte no como un “adorno” o “producto de consumo” sino como una herramienta de transformación. Proponen un concepto de arte que debe estar en relación permanente con el crecimiento de una sociedad, que involucra todas las dimensiones de la vida humana: la modelización de los comportamientos, la sensibilidad, la percepción, la memoria y las relaciones sociales; que figura más allá del entretenimiento en sí mismo o del producto estético para exhibir. Si bien, estos grupos ahora forman parte de la industria cultural, logran desafiarla desde adentro con sus objetivos, sus teorías, sus métodos y sus productos.

¹⁶ Bidegaín, M. *Teatro Comunitario. Resistencia y Transformación Social*. Buenos Aires: Atuel, 2007. Pág., 17.

¹⁷ Dubatti J.; Pansera C. *Cuando el arte da respuestas*. Buenos Aires: Artes Escénicas, 2005. Pág., 406-407.

Un pequeño cambio de actitud puede producir modificaciones enormes

El potencial de creación cultural es y ha sido motor de innumerables proyectos de desarrollo local en comunidades urbanas y rurales. Otro tanto pasa cuando vinculamos a esta idea del arte y la transformación social con la salud y sus instituciones, con la educación dentro y fuera de la escuela y las Universidades, con la ciudadanía y la lucha por los derechos sociales y humanos. Cuando el Arte se liga a un proyecto comunitario y opera sobre todos estos vectores, efectivamente el barrio y la comunidad dejan de ser el “dormitorio” que nos alberga entre una y otra jornada de trabajo, y pasa a ser el escenario de la transformación del mundo, la prueba cotidiana de que otra sociedad es posible.

¿Y qué es transformación social? Nada menos que una afirmación que parte del supuesto de que un estado de cosas determinado se puede mover, se puede cambiar.

Cuando hablamos de transformación no estamos hablando de un cambio individual, ni de un mero autoconocimiento, cuyos alcances queden atrapados en las cuatro paredes de la casa de cada persona. Transformación tampoco implica la ingenua creencia de la posibilidad del arte como una acción directa sobre la redistribución de la riqueza o la injusticia social. El teatro comunitario permanentemente intenta, desde su práctica, deshacer esa creencia. La mirada artística en general, en tanto tiende a posarse allí donde habitualmente no se detiene la atención, en tanto genera un punto de vista renovado sobre aquello que pasa desapercibido o parece normal, ejercita este tipo de actitud ante la vida y las condiciones dadas.

Cuando una comunidad desarrolla su creatividad comienza a dejar de ser espectadora de su destino para pasar a ser parte activa de la vida social. El arte es parte central de esta transformación.

Hasta aquí la transformación. Ahora bien, cuando decimos “social”, ponemos énfasis en la cultura, entendiéndola como una construcción, un pensamiento sobre el mundo y sus leyes, una concepción, un sistema de creencias y hasta un orden simbólico. La transformación en la que el teatro comunitario trabaja es aquella que tiene que ver con sacudir los paradigmas que aparecen como inmutables, indiscutibles, construidos por la cultura, paradigmas que paralizan e impiden a las sociedades plantearse una vida que no se rija por esos parámetros, reglas que mutilan la capacidad de imaginar, de entusiasmarse, de pensar una vida que no acepte, mansa y resignadamente, esa cultura opresora tan hábil, tan artera, que logra presentarse como si fuera la mismísima y

majestuosa naturaleza. Por eso el arte no viene después en el orden de importancia, como para rellenar, complementar, compensar o emparchar. Por eso hablamos de arte y transformación social.

Coincidiendo con Edith Scher, cuando decimos “Arte” en este contexto, hablamos fundamentalmente de la creación de un universo paralelo al cotidiano que no repite las leyes de lo cotidiano; hablamos de una construcción que remite al mundo real, pero no con la pretensión de copiarlo tal cual es, sino con el deseo de dar una mirada sobre él; hablamos de una práctica que modifica la cotidianeidad mediante un distanciamiento de la mirada hacia lo considerado como “natural” (la pobreza, la exclusión, la discriminación, etc.); hablamos de la puesta en marcha de la imaginación, lo cual implica necesariamente, un movimiento, una posibilidad concreta de percibir y pensar fuera de los límites de lo impuesto. Y allí empieza la transformación, en tanto plantea modificaciones. Sin embargo las transformaciones no se dan de forma directa e igual, sino que tienen un lugar en forma gradual y distinta para cada individuo que lo integra.

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

Desde la experiencia y el proceso de desarrollo del trabajo artístico y colectivo, cada integrante experimenta, en su respectivo tiempo, el crecimiento de sí mismo y el de su entorno, en consecuencia. Desarrollar o permitirse desarrollar la capacidad creadora es una auténtica transformación personal y en consecuencia, social, porque no solo el integrante del grupo se valoriza a sí mismo, sino que aprende a valorizar el trabajo del otro y empieza a ver cómo puede transformar la comunidad a la cual pertenece. La transformación empezará en el grupo, se proyectará luego a su casa, a su trabajo, a su vida cotidiana y, a partir de allí, a la de la comunidad de la que forma parte.

Su idea es generar espacios de subjetividad productores de sentido frente al desmantelamiento de las singularidades y recrear un pensamiento que expanda la alegría de la resistencia. Este fenómeno particular de producción teatral exalta el detenerse a mirar, la reflexión sobre los contenidos, el desarrollo de la sensibilidad y humanidad y el goce de productos de sólida potencia estética. Si bien sería impensable creer que con

el teatro se va a cambiar el mundo, estos grupos proponen mantener a su comunidad activa y despierta a la coyuntura histórica que atraviesan y crean su propia micro-utopía.

También la transformación es una consecuencia del ejercicio de la memoria, pero no entendida ésta como una *evocación de hechos*, sino como la puesta en funcionamiento de prácticas en desuso: la construcción de lazos, la confianza en los demás, la organización grupal, la creación de relaciones solidarias, la posibilidad de edificar una sociedad mejor.

El rescate de la memoria colectiva es considerado una herramienta fundamental para lograr la transformación. El aprendizaje que significa su recuperación posibilita, además, la reflexión sobre los hechos del pasado para repensar el presente y reconstruir la red social, condición indispensable para proyectar el futuro¹⁸.

Rescatar la memoria colectiva significa una construcción comunitaria, que no puede ser pensada en forma separada del proceso de identificación, ya que en última instancia, recuperar la memoria implica una búsqueda de identidad, porque aún inconscientemente, la identidad es el valor central en torno al cual cada individuo organiza su relación con el mundo y con los demás sujetos.

Lo identitario, lo individual, lo colectivo...

Lo que nos caracteriza como seres humanos es la singularidad; singularidad subjetiva que nunca viene dada, sino que se construye a partir de cada una y de todas las experiencias particulares que tengamos con nosotros mismos y con el mundo.

Cada quien irá forjando una identidad única, insustituible, pero paradójicamente, imposible de imaginar sin la presencia de otros seres humanos. Los demás, al mismo tiempo que están construyendo su propia identidad, actúan como espejo, sostén y marco de referencia del proceso de construcción de la propia identidad. Esta retroalimentación identificatoria que aparece en todo espacio de intercambio social, es la que posibilita, en una escala mayor, la consolidación de una cultura determinada, en tanto conjunto de principios, significados, valores y creencias compartidas por los miembros que la conforman. A su vez, esto da sentido a las conductas y actitudes que cada uno manifieste.

¹⁸ Bidegaín, M.; Marianetti, M.; Quain, P. *Teatro comunitario. Vecinos al rescate de la memoria olvidada*. Buenos Aires: Artes Escénicas, 2008. Pág., 112.

La identidad no es una esencia, un atributo o una propiedad intrínseca del sujeto, sino que tiene un carácter intersubjetivo y relacional. Es la auto-percepción de un sujeto en relación con los otros; a lo que corresponde, a su vez, el reconocimiento y la “aprobación” de los demás. En suma, la identidad de un actor social emerge y se afirma sólo en la confrontación con otras identidades en el proceso de interacción social.

Gilberto Giménez¹⁹ explica que existe una relación dialéctica entre identidad personal e identidad colectiva. En general, la identidad colectiva debe concebirse como una zona de la identidad personal que se define en primer lugar por las relaciones de pertenencia a múltiples colectivos ya dotados de identidad propia. La dialéctica a la que se refiere Giménez implica una relación entre permanencia y cambio, y entre continuidad y cambio que caracterizan a las identidades personales y colectivas. O sea, que corresponde a un proceso evolutivo y no a una constancia sustancial. La identificación colectiva posee un carácter intersubjetivo y relacional, y se enmarca en un proceso difícil, no lineal y lento que no implica el mismo tiempo en todos los grupos, sino que depende de las características propias de cada uno de ellos.

En el marco de la psicología social, Enrique Pichón Rivièrè²⁰ define al aprendizaje como la apropiación instrumental de la realidad para poder transformarla. El aprender es entendido como una relación dialéctica, como un proceso de mutua transformación entre el hombre y el mundo: la persona cambia por la influencia del grupo y éste se modifica por la acción de sus miembros. Insistimos en el término “dialéctica” porque todos contamos con un marco referencial que condensa saberes y por ello podemos transmitir conocimientos. En el diálogo circula el saber, se alterna la función de enseñar y la de aprender, donde nadie va a “llevar cultura” sino potenciar lo ya existente en ese grupo humano.

Es, a partir de esta apropiación de la realidad (para transformarla), que el hombre va construyendo su identidad. De acuerdo a Paulo Freire (*Pedagogía del oprimido*, 2012 p.39) “*la construcción de la identidad es la posibilidad de definirse a sí mismo en estrecha relación con el otro*”, es en este juego vivencial en donde se van aprendiendo diversos matices y tonalidades que permiten romper con las visiones rígidas del mundo. Es a través de proyectos de integración a hechos socioculturales y en constante diálogo,

¹⁹ Giménez, G. *Materiales para una teoría de las identidades sociales*. México D.F.: UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1996. Pág., 2.

²⁰ Médico psiquiatra, considerado uno de los introductores del psicoanálisis en Argentina y generador de la teoría de grupo conocida como *grupo operativo*.

que se incrementa el protagonismo social, asumiendo nuevas responsabilidades que posibilitan el desarrollo de las diversas identidades (sociales y culturales).

El proceso de identificación, en una primera instancia, se da con un espacio, sea éste una ciudad, un pueblo, un barrio; y se encuentra estrechamente ligado con el reconocimiento que implica la incorporación de prácticas, valores e ideas a la vida cotidiana. El proceso de identificación está constituido por el hecho de que los vecinos-actores compartan un conjunto simbólico-cultural, o de representaciones sociales, que los define y caracteriza.

Marcela Bidegaín refiere que al tener que compartir un espacio, un espejo, o maquillarse con 50 compañeros más, *“uno sale a escena con una carga de lo colectivo, de la tolerancia que tiene lo colectivo”*²¹. Es una nueva forma de relacionarnos, donde lo colectivo no significa una masificación o pérdida de subjetividad, sino un crecimiento y enriquecimiento mutuo de identidades. Este ida y vuelta es una de las características que hacen que el teatro comunitario sea un fenómeno en expansión. Así, cuando se habla de identidad popular, se considera una comunidad donde, a través del Teatro Comunitario las personas se miran para reconocerse a sí mismas, explorando el propio conocimiento (tal como ocurre en los procesos de sistematización) para luego reconocerse dentro de la comunidad, y desde allí construir colectivamente.

Aproximación a la metodología del Teatro Comunitario

Teniendo en cuenta los conceptos desarrollados por Marcela Bidegaín, cuando hablamos de teatro comunitario hablamos de una forma de producción, un espacio para la voluntad de hacer o de construir que se da a partir del hecho de poner el eje en el desarrollo creativo de la comunidad y no en la simple reunión de vecinos en la que se comparte una comida o un mate; ni en la jerarquización de la producción, donde el producto estético es lo único que los reúne y/o convoca. Es necesario, para comprender integralmente la naturaleza y las prácticas de estos colectivos y experiencias, entender que en su desarrollo existe un modo particular de acción en el territorio y en el espacio público, con un específico modo de producción de obras y contenidos que no encuentran su sentido final en los circuitos y las jerarquizaciones instituidas en cada disciplina

²¹ M. Bidegaín. *Teatro Comunitario. Vecinos al rescate de la memoria olvidada*. Buenos Aires: Ediciones Artes Escénicas, 2008. Pág., 91.

o lenguaje artístico trabajado, sino que se articulan en procesos comunitarios y colectivos cuyo objeto final es la transformación misma del espacio compartido y de las visiones de los actores interpelados, en una experiencia integral en el territorio. Esto hace que sus tareas y sus "productos" formen parte de procesos de desarrollo comunitario y de democratización en lo local, con importantes impactos en la reconstrucción del tejido social y del crecimiento de las capacidades ciudadanas en materia de organización colaborativa y cooperativa.

El motor o incentivo para formar parte de un grupo de estas características es el deseo de trabajar en un proyecto artístico superador; y la ideología que sustentan quienes tienen la convicción en esta práctica es que la cultura es el capital fundamental que tienen los pueblos, por lo cual no debe delegarse ni desplazarse ni destinarse a ciertos sectores culturales para que el resto consuma o sea espectador pasivo de la cultura de la delegación en lugar de la cultura del protagonismo.

Se trabaja desde el concepto de "sujeto creativo". En este sentido, se retoma la teoría planteada por Paulo Freire en la que afirma que desde niños, la escuela recorta la posibilidad de imaginar y crear de los alumnos. Por lo tanto, la misión del teatro comunitario es rehabilitar al hombre en sus posibilidades de ser creativo, reeducarlo en que el espacio lúdico y de juego es un ámbito absolutamente incuestionable de desarrollo de la sensibilidad creadora y de la apertura al conocimiento; quienes están convencidos en la efectividad de esta forma de concebir el teatro proponen dejar de considerar al teatro como un mundo pseudo-profesional y sostienen que la manera de enseñar desde esa visión es crear el marco y las condiciones para que el otro juegue y desarrolle su propia creatividad. Se favorece la idea de que actuar es jugar, conectarse con lo más primario de la actividad lúdica. De esta manera se retransmite desde lo que la gente sabe y aporta. Desde el campo de la pedagogía teatral se incorpora la utilización del juego teatral como herramienta que construye conocimiento cuando se reflexiona sobre lo que se produce grupalmente y que se diferencia de otros juegos ya que siempre contiene un conflicto (y, por lo tanto, la posibilidad de trabajar en su resolución). Inventar reglas, expresar movimientos, crear imágenes, relatos y ficciones, textos dramáticos y desarrollo de conflictos, es una actividad de búsqueda y cambio que puede romper esquemas y estereotipos. Vivenciando la metodología del juego teatral, de la acción a la reflexión, los jóvenes pueden expresarse, comunicar lo que sienten y piensan, buscar en el espacio de la reflexión la posibilidad de cambio y transformación que da el ejercicio de valores positivos, como actitud individual y social.

De acuerdo a la autora, el teatro comunitario no trabaja por el éxito inmediato, se propone el desarrollo de distintas disciplinas artísticas o técnicas de trabajo como el ritmo, las habilidades propias de la técnica del payaso (uso de la mirada, complicidad con el público, ruptura de la cuarta pared), el humorismo y otras técnicas expresivas de manera de llegar de forma clara y directa al público. Sus integrantes reciben talleres y práctica en habilidades técnicas del trabajo actoral (canto comunitario, técnica vocal, coreografía, habilidades propias del clown, humorismo)²². Los integrantes aprenden en el hacer sin darse cuenta de la técnica porque los directores reeducan al vecino en sus posibilidades y los alientan a jugar, cantar y ejecutar un instrumento facilitándoles las herramientas o educando su oído, por ejemplo. En los talleres no se abruma a la gente con técnicas para ver si algún día las van a utilizar, por el contrario, se valorizan las capacidades de cada persona. De este modo nadie es rechazado o discriminado, cada uno de sus integrantes aporta lo que tiene y puede, desde su lugar y desde sus posibilidades.

También es usual contar con la colaboración de un especialista para la enseñanza de algún aspecto específico en particular, o que se capacite a un número de integrantes en la incorporación de alguna técnica o destreza necesaria para que luego ellos la retrasmitan al grupo entero.

En la práctica se instala un campo de subjetividades propias que desafían desde un lugar de oposición, resistencia y transformación y proveen una zona de habitabilidad distinta, otra manera de vivir y pensar articulada como contrapoder. Se trabaja con los vecinos desde la potencia creativa de relacionar la conflictiva social con lo artístico (mirada crítica) para construir nuevas representaciones sociales que den respuesta a sus necesidades. El Teatro Comunitario se produce desde la multiplicidad y con la aceptación de la diversidad, se incluye democráticamente a todos los vecinos que encuentren en el arte una lógica de producción que lo salve de la marginación y la exclusión y que le permita reingresar en el haber la cultura y el desarrollo. Por lo tanto no existen los prejuicios ni los preconceptos, no hay criterios de selección, sólo la voluntad de expresarse creando a través del teatro. Esta mecánica de producción, según relata Edith Scher, promueve que los grupos de teatro comunitario estén en permanente renovación, cambio y circulación. Por ello, la participación no está garantizada y es importante aceptar que la permanencia o no al grupo también tiene que ver con una

²² Bidegáin, M. *Resistencia y Transformación Social*. Buenos Aires: Atuel, 2007. Pág., 44.

diversidad de factores y motivaciones personales. Todos sus integrantes son potenciales “actores” en tanto hacedores, agentes, conductores y parte activa de equipos en los que cada individuo de forma gradual y, a medida que crece el compromiso con el grupo, encuentra su rol. Nuevamente, la propuesta es que el vecino-actor se involucre y explore los diferentes aspectos que constituye el montaje de una obra teatral para que no sean sólo consumidores de productos culturales, sino gestores y hacedores de los mismos.

Territorialidad / Espacio

La idea de que el teatro comunitario sea *de y para* la comunidad en la que el grupo ensaya y presenta sus espectáculos favorece la idea de volver al barrio como espacio vital y no como *espacio dormitorio*²³. Perderle el miedo a la calle y al espacio público y volver habitable el barrio es la intención de estos vecinos que trabajan con el arte para su propia comunidad. La ocupación del espacio público se vuelve importante en tanto uno de los objetivos del teatro es conservar y re-habitar estos espacios. De este modo plazas, estaciones de trenes abandonadas, escuelas públicas, clubes, centros culturales barriales, hospitales, galpones, fábricas recuperadas por sus obreros, son ejemplos de espacios en los que un grupo puede desarrollar su accionar.

El teatro comunitario exige y crea una territorialidad particular, un espacio común que les resulte propio, que lo conozcan y puedan trabajar en él con situaciones reales y por lo tanto, incluir a más integrantes. Más allá de que en algún momento un grupo pueda contar con un espacio propio, la plaza es un lugar importante para la reunión y trabajo porque enfrenta a los vecinos a la situación de estar *con* la gente, *entre* la gente, ensayando públicamente y madurando el momento de estrenar una obra en su lugar.

Bidegaín manifiesta que es muy común, cuando se habla de Teatro Comunitario, que se lo encasille dentro de lo que se conoce como teatro popular o dentro del llamado teatro callejero. Con relación al primero, los aúna el hecho que ambos provienen de las capas populares y están destinados a ellas, por lo tanto son accesibles a la mayoría del público que convocan y no tienen que ver en lo absoluto con el teatro de elite, erudito,

²³ El teatro comunitario se autodefine como el arte que se liga a un proyecto comunitario por el cual el barrio y la comunidad deja de ser el dormitorio que nos alberga entre una y otra jornada de trabajo, y pasa a ser el escenario de la transformación del mundo. M. Bidegaín. *Teatro Comunitario. Vecinos al rescate de la memoria olvidada*. Pág., 23.

que reproduce en escena un texto dramático. También se vincula estrechamente al teatro de calle, en ambos hay una coincidencia desde el punto de vista ideológico sobre lo público y la necesidad de recuperar ese espacio, y de esta manera capturar a quienes no frecuentan el teatro, transformarlo en espectador y participe y ejercer sobre los mismos una acción socio-política directa. Sin embargo hay una diferencia fundamental: puede haber quienes, desde el ámbito profesional, elijan también la calle como escenario, o bien aborden la tradición popular, mientras que el teatro comunitario, en cambio, debe su denominación a la población que lo compone, que es, una porción de la comunidad (con toda la heterogeneidad que ello implica) y cuyos integrantes son vecinos no profesionalizados en el teatro (al hacer esta clasificación de comunitario y profesional, no nos referimos a la calidad del resultado estético, sino a la forma de abordaje).

Respecto al planteo escénico, los grupos de teatro comunitario, no utilizan el diseño del espacio escénico a la italiana, el espectáculo se presenta de manera tal que el público pueda tener varios frentes, que se agrupe de manera semicircular, o circular, y así pueda mantener el espíritu del encuentro en la plaza de la comunidad y facilitar la comunicación directa con el público. Asimismo, no utilizan escenarios ni alturas para poder estar en igualdad de condiciones con el espectador. Además de hacer arte para que el público y el vecino-actor puedan disfrutarlo, la idea es dejar claro que el arte es un derecho de todos, por lo tanto es fundamental la interacción del vecino-actor con el vecino-espectador, porque la intención es integrarlo en el espectáculo.

Dramaturgia: qué se cuenta y cómo. Figura del director

La dramaturgia comunitaria tiene que ver con lograr una tensión entre un atributo poético y aquello que se quiere contar. No existe un solo punto de partida. Cada grupo tiene su modo de trabajar. Sin embargo, la historia a contar suele ser el producto de la suma de los relatos reconstruidos y aportados por los vecinos que luego condensa y ordena la figura del director. Eso es lo que se va a contar, y es esta narrativa común la que define su posición en un marco más amplio, por ser un producto artístico y a su vez un posicionamiento político ante la realidad.

Lo más común es contar en cada espectáculo las historias de los barrios de pertenencia y sus mitos, el valor del trabajo, de la justicia y la libertad, el derecho a la

salud y a la educación. Se recrean de esta forma, historias verdaderas y/o inventadas pero de muy fuerte raigambre popular.

En la temática de la obra está presente el sujeto colectivo, que forma parte del imaginario colectivo como la crítica a los poderes, a los valores consagrados pero trastocados, a reivindicar la identidad del barrio, a reflejar los efectos devastadores del olvido, a considerar el trabajo como dignificador del ser humano, entre otros. Para sobrevivir y seguir creando, Scher opina que la humanidad debe rescatar de su propia historia y de su herencia cultural, los valores más firmes y fecundos. Solo así recuperará la dignidad colectiva y habrá también porvenir.

En la práctica son claves los juegos y las improvisaciones de escenas. Los disparadores o estímulos del trabajo para este tipo de propuestas suelen ser imágenes, fotos, anécdotas, escritos, canciones, poemas que los directores, coordinadores y/o integrantes del grupo aportan para luego trabajar sobre ejes de improvisación. De allí emergerá la dramaturgia. En los ejercicios previos a la conformación del espectáculo se trabaja con la premisa de recrear una escena a partir de un tema que surgió de conversaciones previas.

Todo el material anecdótico que un integrante sugiere o aporta al proceso de creación de un espectáculo debe ser aceptado por el grupo. Esta idea, en la que todo aporte es considerado para su consenso, contribuye a la idea de horizontalidad.

Así, existe un enfoque que intenta construir un mundo poético con esa heterogeneidad de miradas que pueblan una comunidad, una voluntad dramática que mira este todo: el director. Él es quien ordenará las ideas, imágenes, frases sueltas que surjan en las improvisaciones, porque es quien concentra la mirada, quien relaciona los elementos previamente no relacionados, quien lleva a cabo un procedimiento poético de lo trabajado por todos.

En primer lugar, el director considera *por qué y para qué* se cuenta y *quiénes* son los destinatarios del espectáculo. Como es él quien tiene experiencia en el campo teatral y tiene la mirada global del espectáculo que se prepara, es el encargado de establecer pautas, condensar, organizar y coordinar los materiales surgidos en el proceso de creación colectiva, participar de los procesos de cada uno de los vecinos-actores y trabajar para la comunidad dado que lidera un proyecto con un criterio artístico para una nueva organización vecinal, lo cual amplía las posibilidades de expresión y la libertad de producción.

Algo importante a tener en cuenta es que el teatro comunitario no clasifica la dramaturgia por rubros, es decir que puede mezclar, y/o utilizar diversas estéticas, valerse de todos los recursos que necesite para contar, sin necesidad de clasificación.

Cuando el grupo ya tiene ensayado el espectáculo, el mismo director se ocupa de pasarlo al escrito y luego entre todos irán modificando y reescribiendo, según las improvisaciones, según lo que vayan descubriendo en nuevos ensayos.

El vecino actor

El actor de teatro comunitario tiene una característica básica: es un actor que, en contraposición al actor profesional, no ha perdido la inocencia. Según opina Ricardo Talento, director de Circuito Cultural Barracas, los mejores actores profesionales son aquellos que pueden echar mano a la inocencia, o recuperarla cuando la necesitan. El actor profesional está entrenado por oficio a intelectualizar por qué hace lo que hace, cuál es el objetivo y los móviles de su accionar. La intelectualización en este tipo de práctica puede atentar contra la inocencia del vecino-actor y operar como traba. La dinámica de este actor no profesional funciona mejor cuando no se le informa para qué se pide que hagan determinadas cosas. El vecino-actor de teatro comunitario es creíble en su tosquedad y en sus torpezas. Puesto en situación escénica es creíble en su personaje y el espectador, consecuentemente, no lo rechaza. Esto sucede porque el vecino se maneja con la inocencia y con el respeto por la convención en el juego.

De esto se desprende una diferencia importante que se plantea entre los ensayos previos y las funciones frente al público. Bidegaín considera que si un director, que desconoce el funcionamiento de estos grupos, asistiera a un ensayo general de un grupo de teatro comunitario opinaría que el espectáculo es imposible de presentar. Sin embargo, el director de teatro comunitario sabe que el vecino sale a la función y que juega *en serio* cuando la convención es en serio, y ésta es la función ante el público. El espacio de búsqueda en el teatro profesional es tan fructífero e interesante como el espectáculo en sí mismo. El actor de teatro comunitario sabe, en cambio, que en este período de ensayos no necesita *jugarse* por entero porque no lo cree. Conoce las reglas y convenciones del juego tanto como las del teatro en que se disputa una doble tensión del hecho teatral en sí mismo y el de las convenciones que se requieren (maquillaje, gestualidad, técnica, modo de abordaje de un personaje). Tensión de la que el actor

profesional sale y entra airoso sencillamente porque tiene las herramientas técnicas, pero que el vecino-actor del teatro comunitario maneja de otra manera basándose más en las reglas de un juego. Por eso es importante conocer los grupos y sus dinámicas. Es responsabilidad de los directores de estos grupos, que sí conocen de la profesión, crear marcos para que la inocencia se desarrolle y se nutra, y buscar dónde radican los problemas o las falencias para encontrarles solución.

A esta dinámica de actuación, se suma la idea de la no apropiación de un personaje, no hay papeles ni actuaciones estelares y por eso se pueden reemplazar entre todos, así como también existen los personajes colectivos (varios vecinos haciendo al mismo tiempo el mismo papel refuerza mucho más la idea de lo que se quiere transmitir). De esta forma se tiene en cuenta la realidad del vecino que tiene compromisos y con el cual no se puede contar en todas las funciones.

La música

La música y el canto comunitario son partes constitutivas fundamentales de toda expresión de teatro comunitario porque hace a lo colectivo, a la idea de totalidad, de lo grupal y al manejo del grupo en el espacio.

En los espacios abiertos siempre se tiene en cuenta cómo se resuelve lo fortuito y cómo se incluyen las sonoridades propias del lugar, porque éstas aportan a la lectura de la dramaturgia total del espectáculo. Hay que recordar que los teatristas comunitarios no niegan el espacio sino que lo resignifican con cada propuesta, lo vivencian de la manera en que existe y lo aprovechan para los propósitos del espectáculo.

La música narra o cuenta, debe convivir y estar al servicio de la historia que se busca contar. En una canción se puede condensar, en perfecta síntesis, una idea. Es un común denominador que muchos grupos utilicen melodías de base conocida que están ancladas o resuenan en la memoria colectiva, evocativa e identitaria; otros grupos crean su propia música y los textos originales para sus espectáculos; todo ello teniendo en cuenta tres ejes fundamentales: lo verdadero, lo interesante y lo bien hecho.

Lo estético/ La plástica

La plástica, junto con la dramaturgia y la música deben conjugarse en el mismo nivel parejo y equilibrado para obtener una coherencia estética desde el punto de vista de la escena. Cuando hablamos de la plástica nos referimos tanto a la construcción del espacio escénico, como a la escenografía, la utilería, el vestuario y el uso de la luz.

El teatro comunitario se caracteriza por la utilización de dimensiones exageradas y colores vivaces, ya que se tiene en cuenta el lugar donde se presentará el espectáculo: en la calle no es posible manejar el intimismo, el medio tono, porque las imágenes se perderían, desaparecerían entre la contundencia de los árboles o los postes de luz ²⁴.

Edith Scher nos habla de tres cosas fundamentales en la plástica del teatro comunitario:

1- Con la plástica podemos decir cosas que otros lenguajes no nos permiten, porque genera contacto con una materialidad que es exterior a la del propio cuerpo: permite crear cualquier cosa, por ejemplo una cabeza con 3 ojos. Entonces las limitaciones que tiene el cuerpo humano son desafiadas por la creatividad que se pone en marcha cuando se construye un objeto exterior a él.

2- En la realización se utilizan las habilidades que cada vecino trae consigo y que puede aportar. Así, la realización plástica es un espacio especial de construcción colectiva.

3- Por otro lado, en la plástica no se puede enseñar un estilo, eso es personal. Pero sí se pueden enseñar las técnicas o la experiencia del trabajo con los materiales.

Todo esto necesita de una conducción que debe operar, al menos, en dos sentidos: uno, el de la observación del saber de cada uno de los integrantes, y otro, el de la condensación poética de todo aquello que se propuso en el proceso de creación.

De acuerdo con Edith Scher²⁵, es probable que los directores no tengamos una familiaridad profunda con la pintura, la luz, las perspectivas, en fin, por solo nombrar algunas cuestiones fundamentales a la hora de hacer una puesta en escena. Como consecuencia de ello, es posible que nos falte entrenamiento en el ejercicio del relato plástico. Igualmente, en este tipo de teatro se trabaja con lo que se tiene, se trata de aprovechar la pobreza o falta de riqueza de recursos para ser creativos y poder contar lo que se quiere contar, y en tal economía artística se intenta poner el elemento plástico en

²⁴ Scher, Edith. *Teatro de Vecinos: de la comunidad para la comunidad*. Buenos Aires: Argentores, 2010. Pág., 109.

²⁵ Ídem.

el lugar preciso, porque aún en la carencia siempre debe haber un criterio de selección. Por lo tanto, podemos afirmar que la música, la plástica, los objetos, aportan al significado global de la escena, y a su vez cuentan en la escena por sí mismos. Pero sería importante que no siempre estén desde lo estético, ya que hay que dejar al público la posibilidad de que desarrolle su imaginación.

CAPÍTULO III: NUESTRO PROCESO

*"Ella está en el horizonte.
Me acerco dos pasos, ella se aleja dos pasos.
Camino diez pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá.
Por mucho que yo camine, nunca la alcanzaré.
¿Para qué sirve la utopía? Para eso sirve: para caminar."*

Eduardo Galeano

Al encuentro de otras miradas

Sabemos las dificultades que encierra la narración de una experiencia, sobre todo cuando las autoras somos, también, parte de ella. Seguramente expresaremos apreciaciones subjetivas, miradas sesgadas y juicios de valor; pero aún así creemos que vale la pena asumir el desafío de enriquecer el debate sobre nuevas formas de asumir el teatro.

Para hablar de nuestro proceso de trabajo nos parece importante revisar los objetivos primeros que nos movieron a transitar este proyecto. Comenzamos nuestra búsqueda con la idea *¿utópica?* de que el teatro transforma la realidad. Estábamos convencidas de ello porque lo habíamos experimentado personalmente, como estudiantes, como teatristas; sentimos que el teatro movilizó estructuras dentro de nosotras que hoy nos hacen ser lo que somos y sentir lo que sentimos. Pero nuestra dificultad yacía en cómo sistematizar eso, cómo probarlo, cómo demostrar algo tan importante y significativo.

Y allí iniciamos: buscando referentes teóricos, hablando con profesores, compartiendo experiencias con personas vinculadas al arte comunitario, buscando otras prácticas que dialogaran con la nuestra, debatiendo, entrevistando, etc. Descubrimos agrupaciones, movimientos, que vienen trabajando hace más de 30 años bajo la misma utopía del teatro como transformador de la realidad. Conocimos El Teatro Comunitario, nos contactamos con el colectivo Pueblo Hace Cultura, nos involucramos al movimiento Cultura Viva que lucha por una Ley de Derecho Cultural. Y, a la par de esas búsquedas se presentó la posibilidad de una práctica muy atractiva: adolescentes de un barrio marginal se interesaban en el teatro y nos proponían crear un espacio para la práctica y la producción teatral.

Nuestras inquietudes y las diferentes experiencias nos fueron llevando a nuevas preguntas y a nuevas relaciones conceptuales entre el teatro y los derechos culturales, el teatro y la realidad social.

Todas nuestras búsquedas encontraron una lógica en las políticas culturales de Extensión Universitaria y en su compromiso de real vinculación con la comunidad. Esto nos decía que allí estaba lo que buscábamos: una nueva forma de concebir al teatro, ya no como la mera expresión de artistas profesionales, sino como la posible voz de los que no tienen voz, el re-habilitador de culturas acalladas, como esa “herramienta” en sí misma transformadora de la realidad.

Es así que nos animamos. Teníamos una formación universitaria que nos daba coraje, teníamos un espacio en un barrio marginal que se nos proponía como posibilidad de experiencia concreta, y sobre todo, teníamos el teatro y la convicción de que su accionar es transformador. Ya no había excusas, había que animarse, y poner en marcha nuestro proyecto de intervención comunitaria desde el teatro.

El Contexto Barrial

Consideramos necesario hacer teatro en un barrio porque sentimos que nosotras como universitarias también somos responsables de que la cultura se “descentralice”, de que exista una expresión social colectiva y democrática, y de que se abran nuevos caminos de efectiva participación y respeto a las identidades culturales. Nos apropiamos de las palabras de Roberto Vega:

“Para que hacer teatro no sea privilegio de unos pocos, y la comunidad organizada en sus barrios pueda expresarse en una actividad de crecimiento colectivo. Para que podamos vernos identificados en historias que nos representen. Para que el teatro no sea solo una acción alternativa contestataria, sino una acción alternativa, que promueva cambios. Es necesario que los teatristas asuman el compromiso que significa ser comunicadores sociales en un proceso descolonizador, y se comprenda que la expresión es comunicación cuando se horizontaliza el vínculo expresivo, trabajando con códigos abiertos, que permitan la lectura del contenido y la posible interacción de saberes”²⁶.

En concordancia con las bases de derecho cultural que vimos en el primer capítulo y con la teoría del teatro comunitario explicadas en el segundo capítulo,

²⁶ Vega, Roberto. *Teatro y Alfabetización en valores*. Buenos Aires: CICCUS; 2011. Pág. 217

nosotras también insistimos en la idea del barrio como generador de cultura, sabiendo que allí opera la articulación con lo público y que indudablemente cada lugar tiene su historia, su saber, su identidad, su teatro.

Los primeros acercamientos al grupo de trabajo nos permitieron reconocer la importancia del contexto en el cual se desarrollan sus vidas. Por ello consideramos de suma importancia exponer aquí: dónde viven los jóvenes, qué características tiene su barrio y por qué decimos que son personas con un grado de vulnerabilidad social. Para este desarrollo nos valemos de entrevistas y charlas con personas del lugar, coordinadores del grupo que viven allí y con los mismos jóvenes.

El barrio ‘Los Boulevares’, ubicado en la zona norte del departamento capital está compuesto por barrios residenciales relativamente nuevos (countries), barrios tradicionales, y nuevos barrios de distintas cooperativas que fueron instalándose y expandiéndose. Dentro de los barrios anexos a éste, se encuentran: Bulevares Anexo, Cortaderos, Cascada y otras zonas un poco más alejadas, de las cuales son procedentes los jóvenes del taller.

Hace aproximadamente 4 años existían 3 villas: La ex Villa Las Chunchulas, Villa El Calefón, y Villa Champú, que al ser desplazadas, se juntaron formando el Barrio Bulevares Anexo. Allí hay más de 200 casas, y su origen (las villas) hizo que la distribución se repartiera en tres sectores: los centrados cerca del colegio, los aproximados al canal, y los ubicados en la entrada del barrio. Así Anexo quedó ubicado entre la autopista y el Barrio Cascadas, el cual anteriormente precedía a la avenida.

Es importante tener en cuenta que la avenida circunvalación marca un cordón que constituye la zona periférica en la ciudad, y Los Bulevares (desde su configuración misma) es una zona que actualmente queda al límite de ese cordón, excluido del centro, en la periferia. Los jóvenes tienen entre 15 y 18 años, y poco salen del barrio para sus actividades. *“Hace 3, 4 años, para ellos, salir de esa periferia, adentro del mismo “boulevares” era mucho; el centro de los bulevares, pasando Villa Claret, para ellos era algo inhóspito; entonces, ir al centro de Córdoba, ir al parque, como sucedió hace unos años, fue ‘la novedad’.”*²⁷

En el libro “Cuando el arte da respuestas”, Claudio Pansera²⁸ explica que las políticas hegemónicas se han ubicado en el centro, desplazando hacia la periferia a los oprimidos. Y es en esa periferia, que a su vez es doble: geográfica y política, donde se

²⁷ Entrevista personal a Ezequiel Fernández, ex coordinador del grupo juvenil.

²⁸ Dubatti, J.; Pansera C. *Cuando el Arte da Respuestas*. Buenos Aires: Artes Escénicas; 2005. Pág., 381-382.

construye una cultura de la resistencia. Por lo que no podemos obviar que hay un centro que construye reputaciones, que facilita subsidios y legítimas estéticas, y una sociedad periférica, que queda desprotegida, fragmentada, y al margen de ciertas posibilidades.

Una característica que condiciona lo cultural en este barrio, es la ausencia de espacios verdes. Solo en el Barrio Brigadier hay una plaza, pero este barrio se encuentra alejado de la zona de los Anexos, por lo tanto la posibilidad de esparcimiento es limitada. Estas son las palabras de Ezequiel Fernández, coordinador pastoral de los jóvenes y residente del barrio: *“Recién en este último tiempo se están intentando incrementar espacios de juego, como canchas, pero que son pagas, y muchos no pueden acceder. Entonces esta condición cultural, quizás sí refleje una marginalidad.”*

Existe un “centro cultural” cercano a la zona, el Orfeo, donde pueden apreciarse diversidad de espectáculos, pero sigue siendo poco accesible para la población, y sigue reflejando una cultura del consumo. También se encuentra el Híper Dinosaurio, que se ha convertido en el centro de recreación para los niños, *“(…) acá ir al centro es ir al Híper, incluso los domingos a la tarde ves a la gente que va caminando al Híper en familia, van, dan una vuelta en el Híper y vuelven, y es su paseo, su recreación”*, nos explica Ezequiel.

Otro dato es que, en todo el barrio hay únicamente 2 puestos de diarios y revistas que deben abastecer a toda la población, pero que evidentemente no alcanzan para que la información llegue a todos. Paradójicamente Bulevares está cercano al edificio de La Voz del Interior, lugar donde habitualmente se organizan espectáculos, pero que sin embargo, el barrio no se entera. La gente siente que, aun teniendo acceso a la información a través de las redes de los establecimientos fabriles, existe una discriminación en cuestiones culturales, formativas y de acceso a la información.

Un tema importante de mencionar, y quizás uno de los más relevantes que involucra a estos jóvenes, es que Boulevares Anexo es uno de los barrios de mayor venta y consumo de droga en la zona. Los jóvenes saben quiénes venden y quiénes no, cómo se vende, dónde; e incluso advierten de lugares o sectores por donde no se puede pasar y es mejor obviar; *“se llegó a saber que la mamá de una de las chicas, se dedica a la venta, entonces incluso es un tema complejo para tratar con ellos, porque ¿cómo tratás esto del consumo, la venta, la compra, si una familia vive de eso?, es una madre soltera que vive de eso”*²⁹.

²⁹ Entrevista personal a Ezequiel Fernández, año 2012.

Resulta inevitable reconocer que los chicos viven en un entorno donde la violencia intrafamiliar y social es muy fuerte, que su acceso a la información es limitado, que su participación en el ámbito cultural de la ciudad está restringido, y que este contexto los ubica en una situación de vulnerabilidad que amenaza su identidad.

El grupo con el que trabajamos son alrededor de 16 chicos que tienen entre 15 y 18 años y pertenecen a un grupo juvenil de la Parroquia “San Antonio María Claret” del Barrio Boulevares (donde se desarrolla nuestra experiencia de taller teatral). Comenzaron a reunirse en La Parroquia hace 4 años con la catequesis de la confirmación, y, si bien ellos toman el nombre: “Jóvenes que buscan al Señor de la Vida” (JOBSEVI), no es exclusivamente la religión lo que los nuclea, sino que fueron adoptando este espacio como un lugar de contención, y la solidaridad como vehículo de relación. También, encontraron allí, que el teatro es una posibilidad de manifestar el mensaje que ellos tienen para expresar, ya sea el religioso, o no religioso, el de la vida, y a su vez, sienten que el teatro los divierte, los distrae, les hace bien.

Sentimos que para lograr una transformación social, en estos contextos, es necesario ser parte, atravesar espacios, vivenciarlos, compartirlos. Sólo estando allí es posible hacer algo, participar de ese “cambio”. Es así que involucrándonos un poco en sus vidas, conociendo y compartiendo sus inquietudes, nuestra propuesta de intervención teatral a partir de un taller incorporó al teatro como una herramienta transformadora de la realidad y se convirtió en un espacio posibilitador de expresión donde los jóvenes podían “hacer” y visibilizar sus sentidos, emociones y sensaciones acerca del mundo.

Creemos, como ya hemos dicho en el capítulo de derecho cultural, que es indispensable potenciar la cultura como factor de inclusión y tener como meta lograr que la totalidad de los seres humanos sea parte de la producción simbólica. Esta transformación hará posible la igualdad social superando la condición de exclusión, marginación y participación desigual.

Entretejido de la Práctica y el Pensamiento

Cuando comenzamos a ir al barrio, creímos que nuestra formación académica nos salvaría de lo inesperado, de hecho en parte fue así, pero pudimos darnos cuenta que

en estas instancias y escenarios “se queman los libros”, y que para trabajar en estos contextos hay que romper esquemas, amoldar teorías e indagar nuevas formas del hacer.

Marcela Bidegaín nos aclara que cada grupo tiene sus modos de creación y producción y que es necesario desestructurar viejas convenciones de lo que se dice que “es teatro” para estar abierto a conocer y re-valorizar la diversidad de expresiones (válidas por cierto) del ser teatral.

Planteamos entonces una modalidad de taller absolutamente flexible y horizontal, atenta a las necesidades y búsquedas de los chicos, donde el proceso no implicó impartir un saber, sino intercambiar, aprender del otro, de su particular manera de ver y concebir la realidad.

Esta flexibilidad, a su vez, tiene que ver con una disposición para tolerar la aparición de lo inesperado y sobre todo, para reconocerlo y actuar en consecuencia de ello, aún cuando esto cuestione nuestros objetivos y nuestra razón de ser allí, en ese lugar. De esta manera, siempre estuvimos dispuestas a los posibles cambios y problemas que surgían en el camino y que precisaban de otras perspectivas de contención para abordarlos desde la interdisciplina, presente desde siempre en nuestro proyecto.

Un ejemplo, o situación concreta que sucedía y sucede a menudo con el grupo, es que por un lado, en el espacio que ocupamos (un patio) hay a la vez diversidad de otras actividades que se realizan en simultáneo, por lo tanto a veces nos encontrábamos con que era complicado trabajar sin que se crucen por el medio mujeres de la parroquia, jóvenes de otro taller, padres que vienen a buscar a sus niños, etc., lo cual desconcentraba demasiado. Por ello (luego de unos meses) compramos unas friselinas para dividir el espacio y poder trabajar un poco más concentrados. Por otro lado muchas veces los horarios de teatro (sábados a las 16:30) se ven invadidos por otras actividades a las que nuestros jóvenes deben asistir: viajes, trabajo, actividad escolar; lo cual, a menudo posterga el avance sobre lo que veníamos trabajando y nos obliga a volver a revisar y trabajar sobre algunos ejercicios. Para evitar que pasara mucho tiempo sin vernos, buscamos la manera de que durante la semana, luego del colegio, los chicos pudieran juntarse al menos un día, una hora, para reforzar o recuperar los encuentros perdidos.

Nuestra modalidad de trabajo, siguiendo con lo propuesto por Jorge Holovatuck en su manual de ejercicios teatrales, se estructuró en tres fases (como siempre, flexibles):

1. La pre-tarea: En esta primer instancia, nosotras simplemente nos ponemos en contacto con los chicos, nos encontramos, compartimos unos mates mientras van llegando, charlamos de lo que hemos vivido en estos días, cómo estamos. Es el momento para tantear los ánimos, conocernos más, revisar relaciones, etc.

Luego nos ponemos en acción. Con los chicos acordamos que todos deben dejar sus celulares sobre un banco y disponerse a trabajar sin estar pendientes de él. Es el momento de lo que Holovatuck llamaría “caldeamiento”: entradas en calor, juegos, entrenamientos, los trabajos de confianza grupal, miradas, complicidad, etc. Aquí nosotras generalmente proponemos algún juego o ejercicio que sirva de introducción a lo que luego trabajaremos en improvisaciones o en la propuesta específica del día. El tipo de caldeamiento se va adecuando a las diferentes etapas de trabajo con los chicos, quienes a su vez, generalmente nos van proponiendo qué les gustaría hacer, o qué tipo de juegos les gustó y quieren recuperar o abordar.

2. La tarea: Aquí generalmente nosotras traemos pensada una actividad concreta para desarrollar. A veces se trata de improvisaciones sobre algún tema en particular, otras veces trabajamos específicamente sobre la música, los objetos, el cuerpo, o la voz, dependiendo de la etapa de proceso en que estén los chicos, y a la vez, pensamos alternativas por si sus ánimos se direccionan hacia otro tipo de posibilidades de expresión. Lo que sí pretendemos es que en esta etapa ellos mismos produzcan y protagonicen el quehacer teatral.

3. El cierre: Éste es el momento final que compartimos en un encuentro. Es el ámbito para la reflexión, el cuestionamiento y el debate. Aquí generalmente volvemos a los mates, a sentarnos en ronda y a compartir qué sintieron, qué experimentaron, qué dudas, o qué pensamientos, propuestas, sensaciones les surgen, etc. Como lo mencionamos anteriormente, el mate y la charla informal también fue la modalidad encontrada para hablar del teatro, para acercar nuestras propuestas y enfoques de la especificidad teatral. Aquí han surgido charlas como: ¿Pará que nos sirve el teatro? ¿Qué nos aporta? ¿Nos cambia en algo?

Y por otro lado, luego de compartir todo lo pertinente a la experiencia vivida, revisamos horarios del próximo encuentro, destinamos tareas, nos ponemos de acuerdo en diversas situaciones prácticas y nos despedimos.

Nuestra metodología siempre se enfocó principalmente en observar y conocer mucho las inquietudes de los chicos, cuáles eran sus deseos de expresión o de reunión,

la relación entre ellos, sus mañas y actitudes adolescentes, sus pensamientos, para partir de allí a la expresión y creación grupal.

Ellos mismos nos fueron expresando qué sí y qué no. En los primeros encuentros se percibían sus miedos, nadie se animaba a hacer simples ejercicios; con las manos en los bolsillos se miraban sin mucho entusiasmo, y nos expresaron que por el momento ellos no querían hablar; que les gustaba el teatro mudo, o corporal, el poner una música y ellos solo hacer determinadas acciones. Sin embargo a la hora de poner el cuerpo, su timidez era más evidente aún. Mucho después nosotras entendimos que en realidad era tanto lo que tenían para decir, que ni el cuerpo ni las palabras sabían cómo soltarse y animarse a ser.

Como diría Augusto Boal, la primera palabra del lenguaje teatral es el cuerpo humano. Por eso, para que se puedan dominar los medios de producción teatral, se debe primero conocer el propio cuerpo, para poder después tornarlo expresivo.

Así, decidimos organizar los encuentros en un orden que respondía a nuestras observaciones y criterios. Lo que compartiremos a continuación tiene que ver con etapas de trabajo que fuimos priorizando pero que a la vez se iban modificando de acuerdo a las inquietudes de los chicos, y de lo que fuimos observando que funcionaba.

Realizamos ejercicios de coordinación rítmica, de agilidad mental y corporal:

1) *A.E.I.O.U*: nos ubicamos en ronda bien juntos, la coordinadora irá diciendo para cada uno de sus lados, una letra al oído de sus compañeros (de cada lado), estos deberán ir pasando las letras que reciben, al oído del compañero de al lado, pero a su vez, recibirán de éste otra letra que deberá pasar al otro lado; lo que debe lograrse es que lleguen al punto de partida, en el mismo orden en que fueron dichas;



2) *Choque de pulgares*: colocados en filas enfrentadas, con música de fondo, deberán palmar sobre sus muslos y levantar pulgares hacia un lado u otro, cuando coinciden en el movimiento con el compañero del frente, es decir, si justo sus pulgares van hacia el mismo lado, deberán chocar palmas al medio y continuar; lo importante no es coincidir, sino tratar de lograr velocidad y ritmo en el trabajo, luego de un tiempo irán rotando las parejas;

3) *Y qué más*: con la misma lógica del anterior, se ubican en filas enfrentadas, los de un lado tendrán que preguntar a los del frente *y qué más?* y éstos deberán ir contestando qué quisieran ser, el objetivo es que respondan sin pensar lo que se les ocurra, para agilizar el lenguaje y la creatividad, etc.



Nos dimos cuenta que funcionaban mejor los trabajos grupales que requerían una disposición diferente del cuerpo, una concentración y percepción más precisa, por eso también experimentamos con juegos de percepción grupal, acción/reacción y concentración:

1) *Caminata de percepción grupal*: lo importante es lograr caminar, detenerse y continuar al mismo tiempo grupal, sin ponerse de acuerdo e intentando ampliar la percepción del conjunto;

2) *Kung-Fu-palo* (detallado más adelante);

3) *Paso/pelotas comunitario*: colocados en ronda, los jóvenes irán recibiendo y pasando la pelota al compañero, la complicación está en que irán circulando 6 o más

pelotas a la vez, lo cual requerirá de una mayor concentración para evitar que caigan al suelo.



También realizamos trabajos de confianza grupal, contención y cuidado (detallados más adelante); y del mismo modo desarrollamos juegos de complicidad, ritmo, miradas y memoria:

1) *Caminatas con Acción/reacción*: camino respondiendo al escuchar las palabras: *stop, público y sigo!*, la coordinadora irá pronunciando palabras parecidas para confundirlos y variará velocidades y consignas;

2) *Caminatas Personificadas*: Se irán construyendo personajes de acuerdo a las consignas, y mediante la observación irán imitando a sus compañeros sin que éstos se den cuenta;



3) *Construcción de foto grupal*: ante una palmada deberá pasar alguien y colocarse en una determinada posición, si vuelve a escucharse una palmada debe pasar otro y se agrega a la foto con otra posición. Pero también existirán dos palmadas, lo que significa que el último en ingresar debe salir, y el próximo a entrar deberá incorporar la posición del anterior y así sucesivamente. La coordinadora irá variando los golpes (dos o uno) por lo cual deberán estar todos atentos para ser fieles a la foto que deja el compañero anterior y a la que se irá armando entre todos.



Por otro lado, incorporamos la palabra con otro tipo de juegos, primero en *grammelot*³⁰ y después en improvisaciones:

1) *Programa de Tv Quality en grammelot* (explicado más adelante);

2) *Improvisaciones*: a partir de un texto, a partir de una imagen, de objetos, de alguna anécdota de los chicos, de un espacio dado, etc.

Estos juegos que nombramos son solo algunos de todos los que fuimos trabajando con los chicos. Es importante recordar que fueron variando las modalidades de acuerdo a sus demandas, búsquedas y sus situaciones personales.

También es importante recordar que nuestro objetivo primordial no es brindarles herramientas “técnicas” para que aprendan a impostar la voz o ubicar el cuerpo de determinada manera, sino que el objetivo del taller tiene que ver con promover un espacio de creatividad donde los jóvenes puedan expresar, con herramientas teatrales,

³⁰ Grammelot: lenguaje originado en el teatro de la Comedia dell’ Arte en el Siglo XVI que se basa en la utilización de los sonidos onomatopéyicos para constituir un lenguaje “universal”.

aquello que tienen para decir; es por eso que varían mucho los encuentros de acuerdo a las experiencias que vamos transitando con ellos.

Por ejemplo, en uno de los primeros encuentros, observábamos distancias entre ellos, competencias, desconfianza, individualismos, y quisimos con distintos ejercicios: fortalecer el trabajo comunitario, la confianza grupal, sus relaciones, que se animaran a soltar el cuerpo, a relajarse y confiar en que éste espacio es de ellos y para ellos. Queríamos romper con esa idea que muchos traían y que a la vez los intimidaba, de que había que ser grandes artistas, y pretendíamos que encontraran en el teatro la libertad de expresarse, de ser como son y animarse a jugar.

Nos parece importante entonces, compartirles un trabajo que generó un antes y un después en las actitudes de los chicos, un cambio en sus modos de trabajar juntos, un crecimiento en la relación, y que colaboró en la concentración y disposición a hacer teatro.

Ejercicio de Confianza grupal. “El Péndulo”



Nos ubicamos en ronda, uno al medio con los ojos cerrados se dejará caer hacia sus compañeros, quienes lo irán sosteniendo y llevando hacia los diversos extremos de la ronda. La propuesta es que la persona del medio logre relajarse, sin miedo a dejarse caer.

Experiencia de los chicos: Al principio les da mucha risa. Están nerviosos. “Nadie quiere pasar al medio”. Expresan que tienen miedo a caerse, a que no los sostengan. Les cuesta concentrarse, tomarlo en serio, les da risa.

Reforzamos la idea de que somos un grupo y que como tal no queremos que nadie se lastime, por lo tanto no vamos a dejar caer a la persona del medio, la vamos a cuidar. Los chicos comienzan a buscar lugares estratégicos y maneras de ubicarse para sostener mejor al del medio. Se organizan intercalando varones y mujeres, más pequeños y más grandes para equilibrar fuerzas.

Las chicas muy nerviosas pasan al medio, y luego de un rato, se relajan, dejan caer su cuerpo. Helen estuvo relajada desde el comienzo *“sabía que ellos iban a cuidarme, los conozco, no tuve miedo, me gustó mucho”*. Tamara comenzó muy nerviosa pero luego de un rato logró aflojarse.

Emilse expresa *“no sé por qué me reía, era raro, porque no tenía miedo ni estaba nerviosa, pero no podía dejar de reírme”*.

Cristian, quien trabajó muy bien durante todo el ejercicio sosteniendo a sus compañeros, no quiso pasar al medio, al principio parecía solo vergüenza, los chicos le insistían, pero luego notamos que lo afectaba de otra manera, ya que firmemente dijo que no iba a pasar y su cara cambió completamente. Con Cafú notamos algo extraño. Él es uno de esos chicos que generalmente está siempre en personaje: con mucha energía, buena onda, muy expresivo. Y notamos que al hacer los ejercicios, se pone serio, natural. Subjetivamente creemos cuando se encuentra con el teatro logra ser él mismo, encontrarse con su cuerpo, sin tanto montaje.

En la ronda final todos manifestaron que les gustó mucho el ejercicio y que les gustaría “más adelante” volver a hacerlo, para ver si están aún más relajados.

De a poco, con el correr de los encuentros observamos que sus cuerpos se fueron modificando, ya no había tanta limitación en sus expresiones, tanto hermetismo; notamos otra soltura a la hora de relacionarse.

Ejercicio “El lazarillo”



Se trabaja de a dos. Uno tendrá los ojos vendados y el otro será quien lo guíe por todo el espacio, cuidándolo y haciéndolo experimentar diversas velocidades, niveles, etc.

Los chicos nos compartieron sus sensaciones:

“Estuvo mortal, parecía más grande el lugar” (Isa)

“Tenía la sensación de caerme, de que me choco. Al principio, después no”. (Érica)

“Me sentí como los ciegos, con miedo a los que pasan por al lado” (Ema)

“Ya no me da miedo cerrar los ojos, yo sabía que mis compañeros me iban a cuidar” (Tami)

El juego: espacios de encuentro

Boal dice: “...Sin reglas no hay juego, sin libertad no hay vida...”.

Sosteniendo la idea de que actuar es jugar, conectarse con lo más primario de la actividad lúdica, y que es en el juego donde la persona aprende “haciendo”, construyendo, creando, fuimos desarrollando juegos teatrales sobre el ritmo, la voz, el uso de la mirada, la complicidad con el público y ruptura de la cuarta pared³¹. También utilizamos disparadores o estímulos como imágenes, fotos, anécdotas, escritos, canciones, poemas, que cualquiera del grupo fue aportando y luego las convertimos en un producto colectivo.



Acoplándonos a los pensamientos de Augusto Boal, sabemos que la utilización del juego constituye a su vez una “estrategia pedagógica” que posee dos características fundamentales para el hombre como ser social: las reglas y la libertad. El

³¹ La cuarta pared es, figurativamente hablando, la que separa al público de lo que ocurre en escena. Pero si de pronto un actor se dirige al público para pedir su participación o si el guion exige interactuar con los espectadores, entonces se dice que se está rompiendo la cuarta pared.

juego es la mejor manera de “dejarse ser”. Inventar reglas, expresar movimientos, crear imágenes, relatos y ficciones, textos dramáticos y desarrollo de conflictos, es una actividad de búsqueda y cambio que puede romper esquemas y estereotipos. Implica la des-mecanización del cuerpo y de la mente. Es decir que los libera, dejando atrás la alienación que produce la rutina, sobre todo la que representa el trabajo, las condiciones económicas y sociales, creando un diálogo permanente entre percepción de los estímulos, la reacción ante ellos y la respuesta inmediata a los mismos.

Así, uno de nuestros objetivos era el de rescatar en los jóvenes sus posibilidades de ser creativos, recuperar el espacio lúdico y de juego, desarrollando así la sensibilidad creadora y la apertura al conocimiento. Utilizando el juego teatral como herramienta que construye conocimiento, los jóvenes pudieron expresarse, comunicar lo que sentían y pensaban, buscar en el espacio de la reflexión la posibilidad de cambio y transformación.

Tal como se plantea en la metodología de Teatro Comunitario, se trata de que el grupo plantee primero lo que desea hacer y luego se busquen los recursos para alcanzar los objetivos.

Por eso, uno de los juegos que pensamos para ayudarlos a la expresión con palabras, fue el grammelot.

Juego en Grammelot

Tres jóvenes expondrán una investigación frente a grandes científicos.

La investigación detallará cómo se descubre la curvatura de la pera, y bajo qué investigaciones pudieron detectar el origen de estas curvaturas.

Uno de los jóvenes será el investigador extranjero que contará todo en grammelot (su idioma inventado), otro será el traductor que irá explicando a los oyentes lo que el investigador le trasmite, y el tercer joven será quien irá imitando y expresando con el cuerpo toda la explicación.

A los chicos les gustó mucho el juego, se divertieron y a partir de ese día se animaron a utilizar ese recurso para jugar en otras improvisaciones. De a poco, casi sin darse cuenta, la palabra comenzó a ser protagonista de sus escenas.

Para esto fue fundamental sostener un registro permanente (con fotos, filmación, anotaciones en un cuaderno de bitácora) de lo que allí sucedía porque nos permitió tener un constante análisis de lo que se iba desarrollando, esto nutrió las estrategias del taller, ya que al notar avances en las posibilidades de expresión de los chicos, al ir revisando y

analizando qué funciona y qué no, fuimos modificando los encuentros y las actividades respondiendo al proceso de crecimiento grupal.

Nos dimos cuenta que en relación a las entradas en calor, o entrenamientos, también debíamos buscar las dinámicas propias del grupo, que sin duda, son otras y diferentes a las dinámicas del teatro profesional; notamos que fue necesario buscar lo que sirve y descartar lo que no funciona para estos jóvenes en particular.

Supimos que el calentamiento, o esa primer etapa que Holovatuck llama caldeoamiento, tiene que ser funcional a lo que se trabajará después, y tienen que responder a varias cuestiones: a la integración, porque la entrada de nuevos chicos es permanente; y al juego dramático, porque es necesario dejar afuera lo cotidiano y porque es necesario comenzar a ingresar en un mundo de fantasía.

En uno de los primeros encuentros, habíamos pensado trabajar sobre percepción y reconocimiento del propio cuerpo y del espacio, por eso les planteamos trabajar con las *caminatas* (“*empezamos a caminar, vamos recorriendo el espacio, caminamos con la idea de desperezarnos*”). Pero los chicos llegaron con la cabeza en otra parte, con las manos en los bolsillos, el cuerpo desatento, en el juego estaban lentos, torpes y hasta distraídos. Hicimos muchos intentos para incentivarlos, pero no había forma de que se concentraran. Así que descartamos nuestra propuesta y pusimos en marcha otra serie de juegos que los obligaba a estar atentos, dispuestos y concentrados. Ese mismo día, cuando hicimos la ronda de cierre y reflexión, nos contaron que ellos caminan todos los días, muchas cuadras, tanto para ir a la escuela como para acercarse a la parroquia, por eso lo que les habíamos propuesto al comienzo no les había gustado, los aburría porque era algo cotidiano.



Luego de muchos encuentros retomamos el ejercicio de las caminatas, lo presentamos distinto, en otro lugar. Eran *caminatas atentas* y lo hicimos por primera vez en una plaza, luego lo repetimos un par de encuentros más complejizándolo de a poco. Esta vez no hubo ningún tipo de resistencia, en ellos se había operado un cambio, donde entendían la necesidad de estar atentos al espacio, al propio cuerpo y al del compañero; en nosotras también se había operado un cambio: habíamos comprendido cómo presentarle esto que era cotidiano para ellos y *extrañarlo* lo suficiente para que no los ofusque.

Este tipo de experiencias también nos permitieron conocer qué los atrae y qué los aburre; notamos que para desenchufar el cuerpo de lo cotidiano y empezar a jugar en lo extra-cotidiano, en el teatro, no les interesaba relajar el cuerpo, estirar músculos, ni nada de eso, sino que había un tipo de ejercicios que tienen que ver con funcionamiento grupal grupo, percepción grupal y vínculo de responsabilidades, que funcionaban. Un ejemplo fue el juego de las pelotitas nombrado anteriormente y nos gustaría compartirles la experiencia:

Paso/pelotas comunitario



Eran alrededor de 12 chicos, había mucha gente en el lugar ese día, adolescentes de otros grupos miraban el juego... sucedió que al principio les costó la concentración, les daba risa cuando se caía alguna pelota, hablaban, se colgaban mirando cómo pasaban de un lado a otro. Luego de un par de llamados de atención y de explicación de consignas claves (mirarse a los ojos, encontrarse en la mirada para luego pasar la pelota, coincidir en las velocidades al tirarlas, esperarse, etc.) los chicos se

concentraron y cambió el juego, entendieron que para que saliera bien había que disponerse a jugar. Observamos un par de cambios en sus cuerpos, los cuales en un comienzo estaban trabados (brazos cruzados, manos en los bolsillos) pero luego, a medida que el trabajo se volvía difícil y entretenido, sus cuerpos comenzaron a estar preparados para recibir la pelota, con los ojos atentos al juego, manos descruzadas y atentas a recibir. Ya no había tanta risa cuando caía una pelota, sino el interés por buscarla rápidamente para que no se corte el trabajo, etc.

Esta actividad los dispuso a una tensión y disposición corporal que luego colaboró muchísimo a la propuesta principal del encuentro, la improvisación.

Otro Ejemplo:

Juego de acción/reacción: Kung-fu-palo

Se ubican de a dos. Cada parejita tendrá un palo con el que deberán “atacar” al compañero. Existen reglas posibles del movimiento:

- Palo en posición paralela al piso, pasará por encima de la cabeza del compañero.
- Palo en posición paralela al piso, pasará por debajo de los pies del compañero.
- Palo en posición paralela al piso, apuntará hacia el estómago del compañero.

Todo esto se hará a una velocidad moderada para darle tiempo al compañero a que reaccione y realice los movimientos pertinentes para esquivar el palo. Luego irán modificando velocidades de acción y reacción, cuidando siempre de no lastimarse.

La inestabilidad ¿los hace estables?

Como hemos expresado en palabras de Edith Scher, estos grupos de teatro están en permanente renovación, circulación y cambio, debido a que no hay criterios de selección sino la voluntad de quienes quieran expresarse, y esto hace que la participación no esté garantizada, pues, la permanencia o no al grupo tiene que ver también con motivaciones personales.

A su vez Marcela Bidegaín expone que los grupos de teatro comunitario son muy dinámicos, y reflejan o espejan los movimientos sociales. Pero en su inestabilidad radica, paradójicamente su estabilidad, ya que no existe el concepto de apropiación de personajes: es una de las características del trabajo, no hay papeles ni actuaciones estelares y por eso se pueden reemplazar entre todos.

Estamos de acuerdo con estos conceptos que comparten las autoras, y a su vez con nuestra experiencia podemos constatar que es así. Pero esta característica hace que el trabajo sobre una producción, o el crecimiento en todos los aspectos, sea lento. Con respecto a esto, pudimos observar en los registros que en los primeros encuentros eran 7 jóvenes y con el correr de las semanas se fueron agregando más hasta llegar a ser 20. Así mismo su presencia en el taller varía y por lo general son entre 10 y 14 los que participan.

Es imprescindible ser paciente en el proceso y aceptar que los ritmos son otros, que muchas veces los encuentros se ven frustrados porque la mayoría tuvo un viaje de la escuela, o porque justo era el cumpleaños de 15 de una de las chicas y debían prepararse para la noche, etc.

Para aceptar esta realidad y adaptarnos a ella, el trabajo sobre los personajes en la obra tiene que ver con una creación colectiva donde todos saben el personaje de todos, donde hay diversas versiones de un mismo personaje y donde, al no existir un guión fijo, sino abierto a las modificaciones e improvisaciones, solo hace falta conocer de qué se trata, saber los momentos claves y disponerse a la escena. Esta dinámica se suma a la idea de la no apropiación de un personaje ya que la realidad del joven es que tiene compromisos y no se puede contar con él en todos los encuentros y/o funciones.

Cuerpos a la obra

Sucedió que un día, más a menos a mitad de año, Cristian (vocero y líder natural del grupo), en medio de los mates y las charlas, nos comentó que con el grupo sentían que ya estaban listos para hacer una obra. Nos expresaron que se sentían con herramientas para enfrentar situaciones que en otros momentos los había dejado frustrados. ¿Cómo es eso? Les preguntamos, y nos dijeron que hace tiempo ellos quisieron hacer una obra pero que no les salió, intentaron varias veces, pero nunca supieron cómo hacerla. Hoy, después de todo lo trabajado juntos, después de haber experimentado el juego y otras herramientas, sentían que podían intentarlo nuevamente.

Nosotras, desde nuestra perspectiva, también compartíamos la sensación de que ya era el momento de ubicar en relieve nuestro teatro, entonces, simplemente había que poner manos a la obra o mejor dicho, ¡cuerpos a escena!

Comenzar a pensar en una obra puso de manifiesto modos de construcción, de producción, que significativamente se relacionaron con las propuestas del Teatro comunitario.

Como lo hemos mencionado en el desarrollo del marco teórico, y como pudimos vivirlo en nuestra experiencia, en la dramaturgia comunitaria no existe un solo punto de partida, pero sí un posible modo de producción: la creación colectiva. Fueron incontables las instancias de creación. Lo que sí teníamos en claro era que había muchas historias por contar y que tenían que ver con las propias vivencias de los chicos. Entonces partimos de la realidad; esa fue la clave fundamental. Los chicos nos compartieron sus verdades, nos confesaron que lo que generalmente los tiene intranquilos, tristes, hartos, son los prejuicios sociales; que quisieran hablar al respecto, cambiar ese escenario. Es cierto que existen muchas temáticas de las que hablarían en su barrio o en la ciudad; pero todos coincidieron en que los prejuicios sociales hacia ellos, hacia los jóvenes del barrio, era lo que más los identificaba a todos.

¿De qué prejuicios hablan? ellos hicieron una lista:

-El color de piel

-El uso de gorra

-Si te pones la capucha de la campera sos un choro

-La manera de hablar

-Los lugares a los que vas a bailar. 'Si vas al baile sos un negro'

-La música que escuchas 'los negros de la mona'

-Chica vestida con minifalda 'gato salvaje'

-Si usas zapatillas tipo nike 'sos choro'

-Si te sentas en una esquina a tomar una coca seguro sos 'el drogadicto de la esquina'

-Según el barrio en que vivís 'este es uno de los boulevares'

- si tenes tatuajes o piercings... Depende del tamaño...

-Si sos flaco o gordo

-Si sos mujer y te juntas mucho con hombres sos machona.

Hechos que acentúan percepciones

En medio del proceso, y como si la intención hubiera sido reforzar las convicciones, sucedieron dos episodios importantes de compartir.

Un día, después de un mes sin encontrarnos (enero), entre mate y charla, compartiendo un poco de nuestra vida, los chicos nos cuentan que un fin de semana que salieron a un cumple de 15, en parejas (Cristian con Tami, Helen con su novio y Érica con su amigo Many) una barra de borrachos los agarraron a la salida, los rodearon y comenzaron a pegarles, tanto a los varones como a las chicas. Tamara nos dice *“no tuvimos ni tiempo de reaccionar. Cuando salimos se nos acercaron y empezaron a pegarle a Cristian. Yo me tiré sobre él para cubrirle la cabeza, porque le estaban pegando patadas y Cristian estaba desmayado. A mí me seguían pegando, pero yo ni sentí los golpes, tenía miedo por Cristian.”*

Cristian recuerda: *“yo lo único que me acuerdo es que los vi venir, sentí un golpe y quedé en el suelo. El novio de Helen quedó peor, le desfiguraron el labio. Cuando llegamos a la casa de la Tami, me dolía todo, no sabía si tenía una costilla rota o qué, pero lo único que quería era recuperar mi gorra...jeje... no entendía nada. Después parece que llegó la cana al lugar, pero ya no había nadie. Ah! Había uno que pasaba, y que por pararse a mirar la ligó también, le destruyeron la moto, pobre guaso. La cana no hizo nada”.*

También nos cuentan que otra vez, a Cafú lo habían metido en cana: *“lo metieron por portación de rostro”*, expresan. Parece ser que Mauro (Cafú), uno de los chicos más respetuosos y tranquilos del grupo, flacucho y morochito, estaba tocando la puerta en un vivero para pedir trabajo. Como le habían dicho que el dueño estaba, pero que generalmente se encontraba al fondo de la casa, fue insistente con el timbre y paciente en su espera. De repente una vecina salió con un arma enojada y llamó a la policía porque creía que él iba a robar. Llegó la cana, lo tiró al suelo, y sin preguntar nada, lo llevó adentro. Cuentan en medio de risas, que Cafú se la pasó haciendo flexiones con las rejas de la celda, y que se lo imaginan haciendo chistes a los *“cobani”* (policías). Después de tres días lo soltaron.

Todo este material anecdótico, el grupo lo acepta como un estímulo para *“hacer algo al respecto”*. Ellos expresan que están cansados de recibir agresiones, ya sea por la vestimenta, modos de hablar, color de piel, etc. *“Además, somos todos laburantes”* comparte Helen. Ellos tienen entre 15 y 18 años, van a la escuela y todos trabajan en algún lado: en alguna fábrica, un supermercado, en sus casas y también con el grupo misionero realizan diversas actividades para recaudar fondos: hacen y venden empanadas, limpian vidrios, etc.

De estas situaciones compartidas, emergió el teatro para ellos. En ejercicios previos a la conformación de la obra, trabajamos con la idea de improvisar una escena a partir de los prejuicios que ellos vivencian. Eso nos llevó a nuevas ideas y nos despertó preguntas sobre cómo deberíamos contarlos.

Como “directoras”, nos tranquilizó el saber que ya habíamos tenido unas cuantas instancias que nos develaron cuál es el teatro de los chicos. Fuimos registrando (en cuadernos, fotos y videos) improvisaciones, imágenes construidas por ellos mismos, modos de actuar y producir una idea, que demostraron que los jóvenes, sin darse cuenta, tenían su propia manera de expresar, de construir, de contar; una mezcla de realismo televisivo, con guiños teatrales al público y un particular humor sobre la tragedia.

Así, simplemente recuperando sus experiencias, ordenando materiales surgidos en las creaciones colectivas, condensando ideas y pautando nuevos procedimientos de trabajo, fuimos dándole forma y contenido a la obra. Volvimos a improvisar, pero ya con todo este nuevo material; propusimos personajes, situaciones, espacios y construimos un guión general flexible que nos serviría de apoyo para la realización de toda la obra.

Agregamos al respecto que si bien las temáticas planteadas por los jóvenes ya traían consigo una manera de contarlas (lo vivencial que ellos traen hace que su representación sea al extremo realista), ellos fueron encontrando en el juego y el humor, una manera de construcción muy interesante. Con nuestra ayuda, fueron incorporando lo compartido en procesos anteriores (complicidad grupal y con el público, guiños, miradas, el cuerpo extra cotidiano, el juego, etc.). Y suponemos que esto fue lo que los hizo sentirse preparados para hacer una obra.

Aquí nos parece significativo detenernos a explicar la importancia de la construcción del texto de la obra por los mismos jóvenes.

Es imprescindible recordar que en este tipo de grupos, de vecinos, compañeros del barrio, el modo de producción es muy distinto al de un grupo de actores “profesionales” o de personas que van a hacer un taller para aprender a actuar. Muchos toman un texto de autor y ensayan para poder representarlo. Pero recordando que para nosotras el teatro tiene que ver con el desarrollo de la propia creatividad, expresando a partir del teatro aquello que quiero comunicar, intentamos brindar las nociones básicas del quehacer teatral para que se desplieguen las posibilidades expresivas de cada uno. De allí la importancia de la creación colectiva.



“...el teatro debe ser un ensayo para la acción en la vida real y no un fin en sí mismo (...) el espectáculo es el inicio de una transformación de la realidad necesaria en un momento de reposo o equilibrio. ¡Su fin es el comienzo!...”

Augusto Boal.

El espacio

Si bien los chicos desde un comienzo tuvieron la necesidad de hacer teatro de vecinos para vecinos, es decir, actuar en la calle para estar *con* la gente y *entre* la gente del barrio, dar un mensaje a la sociedad, ocupar las plazas y lugares públicos, un espacio común que les resulte propio, que lo conozcan y puedan trabajar en él con situaciones reales que los incluyan; si bien todo esto estaba pensado, incorporado; en el hacer, en la obra misma, faltaba un detalle que luego naturalmente se fue incorporando y modificando. Si no rompíamos una cuarta pared, si no existía una interacción directa con el público, el espacio, esté donde esté sería un “*teatro a la italiana*”³² y perdería su esencia de transformar ese espacio compartido, ese mismo espacio socio-comunitario. Los chicos enseguida notaron ese detalle y propusieron una interacción directa con el público, romper con “*eso que los distanciaba de la gente*”. Entonces propusieron situaciones en donde ellos mismos involucraban al público en la obra, propusieron infiltrar actores entre los espectadores para que sirvan de animadores e impulsen a la

³² Disposición tradicional frontal de las salas de Teatro a la Italiana, donde el escenario se sitúa frente a los espectadores, en un plano elevado.

gente a participar, etc. Se dieron cuenta que había que mantener el espíritu de encuentro, y, siendo el arte un derecho de todos, la participación y expresión de todos es fundamental. Sumado a esto, para ellos los espacios cerrados (teatros, escenarios) son bonitos, llamativos, atractivos, pero sienten que son excluyentes, que asistir a esos lugares es posibilidad de unos pocos privilegiados, y que el teatro que ellos quieren hacer es para todo el mundo: todos deben disfrutarlo, ricos y pobres, los del centro y los marginados. Igualmente, saben que hoy el teatro para ellos es una posibilidad “laboral” (una changa) para recaudar fondos e ir solventando gastos, por eso sostienen que lo más justo es poner una gorra en el piso y que el que quiera colaborar, pueda hacerlo. Esto a su vez les exige otro compromiso, ya que saben que es un trabajo de artistas, y que deben ir mejorando para darle al público lo mejor que merecen.

Así, su elección espacial para realizar la obra que venimos trabajando fue el Parque Sarmiento o La Plaza San Martín. Les preguntamos por algún espacio verde y social en su barrio, pero sostienen que el mensaje que tienen para expresar no es para la gente de su barrio, sino para *los del centro*. Sienten que esos son los espacios públicos que todo el mundo reconoce como “espacios culturales” o de recreación, y que son esas distancias las que hay que acortar (centro/periferia; “espacios culturales”/barrios marginales).

Por otro lado, de la mano de lo espacial, el tiempo en escena fue un tema importante a desarrollar, experimentar y descubrir en los encuentros.

Los chicos en un comienzo improvisaban y actuaban en tiempos reales y eternos. El cine y la televisión se reflejaban en sus modos de trasladarse espacial y temporalmente en el espacio escénico real. No existían límites espaciales concretos, solo una historia lineal que contar.

En uno de los tantos encuentros, siendo la música el disparador de la creatividad, los chicos construyeron una ficción y realizaron un trabajo de mesa para ver de qué manera podían resolver ciertas situaciones.

En la historia había un tiempo pasado y uno presente; había situaciones que sucedían al mismo tiempo y en distintos lugares, y eso los desconcertaba. ¿Cómo resolverlo? ¿Cómo utilizar las herramientas teatrales que hemos aprendido e incorporado en nuestro proceso de trabajo? solo algunos intuían la posibilidad de utilizar ciertos recursos (o técnicas) teatrales en escena. Probaron el stop, las miradas que indican espacios, la coreografía, palabras que crean espacios aunque no estén, las escenas en paralelo, descubrieron que dos actores pueden hacer de un mismo personaje

al mismo tiempo real pero en escenas paralelas, y que eso podía resolver tiempos escénicos, etc.

Sucedió también que, fueron los que estaban de espectadores quienes expresaron a sus compañeros que no comprendían lo que ocurría en escena, lo que querían decir; entonces comenzamos a descubrir que es necesario darle datos al espectador para que entienda lo que queremos transmitir (la observación entre ellos fue muy importante en esta instancia) pero a su vez era importante no explicar todo con palabras, sino enriquecer la representación utilizando otros recursos.

Para que se comprenda lo que queremos compartir, les detallaremos a continuación cómo los chicos fueron resolviendo las problemáticas que surgieron en la escena

Trabajamos en la construcción de una escena (trabajo de mesa y en escena

Comenzamos la actividad escuchando música, los chicos a partir de ésta crearon imágenes y situaciones que luego compartieron: un viejo en medio de un campo solo, escuchando la radio; dos jóvenes enamorados en medio de una fiesta popular en las veredas del barrio; policías persiguiendo a un joven en medio de mucha gente; chicas tirando un baldazo de agua en la vereda (le dicen chicha a las viejas chusmas del barrio); un grupo de personas bailando coreográficamente en la calle, etc.

Eligieron algunas de esas imágenes y entre improvisaciones y charla, las unieron armando una historia: Había un viejo sentado en el medio de un campo escuchando la radio, cuando en ésta empieza a sonar un canción que le trajo recuerdos, busca un álbum de fotos y se pone a mirarlo. Estas fotos lo llevan a recordar cuando él era joven y medio ratero. Un día mientras lo perseguía la cana, ese encontró con una joven que le gustaba, ella estaba entre la gente, sentada en un banco, triste; él perdiendo de vista a los policías se acercó a la muchacha, le dio una flor y se abrazaron. El viejito se aflige por el recuerdo, cierra el álbum de fotos, apaga la radio y se va.

Ante esta idea de escena los chicos no sabían cómo contar que lo que sucedía era un recuerdo, por un lado hacían a un viejo, cortaban la situación y hacían la fiesta en la calle con los jóvenes que se encuentran. Los mismos compañeros (que observaban la escena) manifestaban que no se podía interpretar la historia que querían contar. Entonces comenzamos a intercambiar ideas de con qué recursos teatrales podíamos hacer notar que lo que sucedía en la fiesta era un recuerdo. Fueron probando algunas cosas hasta que notaron que si toda la situación del viejito sucedía en un rincón, si éste se quedaba congelado al ver el álbum de fotos, mirando hacia el horizonte como pensando, y aparecía la escena de la fiesta con la música de la radio de fondo, eso ayudaba a que se entendiera que había una relación entre ambas imágenes. Luego si los jóvenes se quedaban congelados en el abrazo y vuelve el protagonismo al viejito quien apaga la radio y sale, quizás esa relación entre las imágenes y las acciones de cada escena en paralelo aportaba datos al espectador. Los chicos también fueron descubriendo que podían agregar caracterizaciones a los personajes, moverse coreográficamente, utilizar distintos objetos, etc.

La realidad es aún más compleja y extensa. Solo quisimos detallar que en el mismo proceso del hacer los chicos van descubriendo el teatro y sus posibilidades de expresión; lo van reconociendo como herramienta manipulable, donde el espacio, el tiempo y las situaciones, son parte de un juego que les permite expresar de diferentes manera aquello que quieran contar.

En cuanto a lo espacial, pero ya desde lo escenográfico, fuimos construyendo de acuerdo a lo que teníamos a nuestro alcance. Compartimos entre todos la idea de que sea algo que podamos trasladar y llevar a todos lados, para hacer teatro en la calle, en plazas, etc. Pensamos también que debería ser algo que nos pueda servir no solo para esta obra que veníamos trabajando, sino para todo lo que nos propongamos.

Una de las jóvenes, Emilse, nos comentó que su papá podría hacer unos soportes de hierro, que solo deberíamos darle los materiales, contarle qué necesitamos y él lo hace. Así fue. Como los chicos van a escuela técnica, no nos resultó difícil diseñar y pensar en soportes útiles para la escena. Una vez hecho el dibujo y pensadas las medidas, todo quedó en manos del Señor Aguirre. Por otro lado pensamos en telas que podrían colaborar para crear el espacio escénico, en este caso una casa (ver en Anexo2). Construimos unas ventanas en cartón, utilizamos los bancos de la parroquia y listo. Todos sentimos que no hacía falta agregar más nada para que se entendiera el espacio construido.

Con respecto a los vestuarios, vimos que había personajes que necesitarían alguna caracterización particular, por su rol específico. Por ejemplo: las chichas (vecinas chusmas) y el policía, eran personajes sociales que hacía falta caracterizar. Coincidieron en que las 3 señoras deberían tener polleras de distintos colores y tres escobas iguales (de paja), como para uniformar el personaje. Para el policía, los jóvenes pensaron en un primo que podía facilitarles el vestuario, por lo tanto cada uno se hizo cargo de conseguir su ropa. Para el diariero, construimos un bolsito con un canasto que encontramos en el ropero de la parroquia, allí llevaría los diarios, y la camisa también la obtuvimos de la parroquia. Los únicos que no necesitarían un vestuario elaborado o construido, serían los jóvenes que harían de testigos o acusados, ellos simplemente deben ir con su ropa, porque es eso lo que les parece importante transmitir: que así como se visten son discriminados y prejuizados.

La incidencia de la música

Un día como cualquiera se sumó un integrante al grupo que era amigo de los chicos y se enteró de la comunidad teatral que formamos. Este nuevo joven nos contó que cantaba rap, y que ésta era su forma de comunicar y expresar sus sentimientos. Nos pareció importante alimentar esa faceta e incentivar su creación desde la música, quizás ésta, más tarde se convertiría en un lenguaje artístico para acompañar la acción dramática de la obra.

Sabemos, como hemos conceptualizado en el capítulo de Teatro Comunitario, que la música abre nuevos campos de expresión, resignifica situaciones, dialoga con las realidades y las expone de otra forma, por eso, desde un comienzo decidimos incorporar esta herramienta en nuestro proceso de trabajo, tanto en los ejercicios y juegos de creación teatral, como en la misma construcción de la obra y en su representación.

La música juega un rol importante por ser un lenguaje artístico que resulta familiar en la etapa de crecimiento y formación cultural del joven. En muchos de los encuentros con los jóvenes, la hemos utilizado como disparadora de ideas, imágenes e improvisaciones; también como base rítmica para que los cuerpos se expresen y además como un elemento más de las improvisaciones y de la obra, que aporta significados, datos, que narra parte de la historia.

Con la llegada de Alejandro al grupo (este adolescente rapero), la música se incorporó como un elemento más de expresión en la obra. Entusiasmado con la producción, creó un rap específico para la temática que propusimos (prejuicios por portación de rostro), y lo incorporó a un momento de la representación. Pueden acceder al material en el Anexo 1, donde está el guión general de la obra que crearon los chicos (pág. 69), y donde se expone el rap incorporado por Alejandro (pag.70)

Desafíos del trabajo comunitario

A partir de entonces, se comienza a formar un equipo de trabajo exclusivo para la realización de la obra. Cada joven eligió los personajes, la situación y entre improvisaciones y trabajo de mesa (análisis de lo que se va construyendo, registro y nuevas propuestas) quedó armado el guión.



Los encuentros a partir de allí cambiaron. Debíamos dividirnos en tareas y ensayos. Como sólo los días sábados podíamos estar todos, propusimos agregar un par de días en la semana para encontrarnos con algunos y trabajar sobre la obra, ya sea para ensayar, ya sea para organizar vestuario, escenografía, etc.



Los jóvenes van a distintas escuelas y tienen diversos horarios disponibles, por lo que con algunos podíamos juntarnos solo los miércoles y con otros, los jueves. Estas situaciones cotidianas perjudicaron un poco la organización y ensayo de la obra, pues quizás solo una vez en dos meses podíamos realizar un ensayo todos juntos. Esto tiene

que ver con lo compartido anteriormente en cuanto a la circulación y metodología de trabajo con estos grupos de teatro, vecinales, barriales.

Igualmente rescatamos que estas situaciones le dan una identidad particular al grupo, que lo hace muy dinámico, activo y singular. Estamos aprendiendo mutuamente a compartir el teatro y la cultura, estamos aprendiendo a desarrollar nuestros propios modos de hacer y expresar, estamos haciendo teatro, aún sin ser grandes artistas.

Lo que quieren contar

“¿Con esa cara?” narra la situación de dos jóvenes que van a una entrevista de trabajo, pero que al no conocer la zona, terminan perdidos en un barrio desconocido. Tres vecinas chusmas que se encuentran barriendo la vereda, les ven cara sospechosa y llaman a la policía. Cuando ésta llega, detienen a los jóvenes y proceden a llevarlos a la comisaría por merodeo. Interrumpiendo esta situación, aparecen tres testigos que conociendo la intención de los chicos en el lugar, le proponen al público salir en defensa de los jóvenes, dar su opinión. En medio de la discusión entre testigos a favor y testigos en contra, uno decide actuar y se presenta ante la policía como testigo a favor. El agente policial al no tener ganas de renegar y viendo que no tenía motivos para detener a los jóvenes, se retira protestando. Lo mismo hacen las vecinas que al ver que nada resultó como querían, se van a sus casas enojadas. En medio de la obra aparecerán algunos personajes que colaborarán en la construcción de significados que aporten a la idea global que se quiere transmitir.

Según palabras de los chicos, se busca reflejar una realidad que los afecta, y proponer una reflexión teniendo en cuenta las distintas actitudes de los personajes:

- Por un lado, las chusmas que acusan a los jóvenes simplemente por andar en el barrio vestidos de una manera particular y por portación de rostro.
- Por otro lado, la policía que sin tener motivos claros se disponía a llevarlos detenidos.
- Y por último, la actitud de los testigos que tienen dos opciones: o hacerse los que no ven la situación, o participar de ella para que todo el suceso termine en justicia.

De la mano del Teatro del Oprimido esta propuesta de los chicos y nuestra, impulsa a que el teatro rompa con la pasividad propia del espectador teatral, propone que los participantes asuman un rol activo en la reflexión y busca “dialogar en acción” poniendo el cuerpo para pensar y debatir junto con otros, e intercambiar ideas para

llegar a acciones concretas. Todo esto con el objetivo último de que el acto que transforma una realidad en escena, resulte un ensayo para actos que transformen también fuera de escena, en el escenario de la vida.



CONCLUSIÓN

*“Porque 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”.*

Grupo Catalinas Sur

Cuando comenzamos, nuestra propuesta de tesis parecía imposible. ¿Un trabajo académico que hable sobre transformación? “¿cómo van a demostrar la transformación de la realidad?... es utópico” nos decían algunos. El panorama no era muy bueno: los requisitos para realizar una tesis hacían ruido con nuestro proyecto. Nuestra propuesta estaba fuera de las estructuras académicas. ¿No habría obra montada con “bombos y platillos”? ¿No habría un espectáculo final para aprobar la tesis? Sosteníamos que no, que nuestra propuesta era otra. La obra no alcanzaba para demostrar que nuestra utopía de la transformación era posible. Eso se vería en el hacer, en el proceso de trabajo, en el barrio, con los chicos, en el juego. La obra es solo un eslabón más de un proceso de mucho trabajo que continúa en crecimiento, y nuestra propuesta invita a reconocer del teatro su carácter fundamental: la transformación misma del espacio compartido, no solo en el espectáculo, sino en el hacer teatral cotidiano; la importancia del trabajo del arte comunitario, de vecinos, como instrumento de expresión social y cultural.

El contacto con Extensión Universitaria de la UNC, con proyectos de derecho a la cultura, y con agrupaciones de Teatro comunitario nos impulsó y terminó por moldear nuestra tesis. Ahora sí, mirando el camino recorrido y lo que aún nos falta por recorrer, convencidas de nuestro horizonte y respaldadas por hermosas experiencias, nos animamos a decir que alcanzamos nuestros objetivos, concretamente crear un espacio teatral que aportó al desarrollo de las capacidades creativas de los jóvenes, permitiéndoles indagar en nuevas formas de expresión; que llevó adelante el desafío de traducir en acciones sus anhelos, inquietudes y expectativas y que se configuró como un espacio de participación y producción teatral, que a su vez promocionó e impulsó la gestión de los derechos culturales, y que transversalmente produjo y aún sigue produciendo ensayos para la transformación.

Sin lugar a duda, muchos de los conceptos que la teoría mantiene en relación a la práctica, con todas las utopías que se formulan a su alrededor, fueron sacudidos y reubicados con rostros y experiencias concretas, hubieron momentos difíciles, desconcertantes, nuevos para nuestra experiencia, pero todo es un “ensayo”, tenemos la oportunidad una y otra vez de ir descubriendo nuevos caminos; algo se modificará, se volverá a realizar, y nuevamente subiremos al escenario de la vida para inventar otros mundos, para iluminar aquello que estaba oculto a la mirada cotidiana. Cerrar el telón es la posibilidad de volverlo a abrir, de volver a ensayar y poner nuevamente en escena la vida.

Vale la pena hacer una conclusión que lleve como final un inicio nuevo, que sea propositiva más que conclusiva...



*“El teatro dispone ojos donde hay ceguera,
abre una brecha donde hay un muro,
actúa con sangría mas que como emplasto,
contiene el dolor que no tenía cura,
otorga garganta abierta a los mundos.
Es milagroso, puede llegar a hacernos oír aquello para lo cual éramos sordos.”*

Marco Antonio de la Parra.

BIBLIOGRAFÍA

Amado, Bibiana; Szulkin, Carlos. *Hablando se entienden los títeres. Experiencias de intervención con el teatro de títeres en contextos de diversidad cultural*. Córdoba: Revista **e+e**, Año 1, octubre 2008.

Austin Millán, Tomás R. *Para comprender el concepto de Cultura*. Chile: U.N.A.P. Educación y Desarrollo, Año 1, Marzo 2000.

Bianchini, Romina. *Ponencia para CCEBA*. Rosario: Encuentro de Autogestión de las Artes Escénicas/Urbanas. www.culturaparaeldesarrollo.wordpress.com. Licencia de Creative Commons, 2011.

Balan, Eduardo. *Arte y Transformación Social*. Visto el 28/01/2013, en <http://es.scribd.com/doc/40999836/Arte-y-Transformacion-Social-Eduardo-Balan>

Bidegaín, Marcela. *Teatro Comunitario. Resistencia y Transformación Social*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

Bidegaín, Marcela; Marianetti, Marina; Quain, Paola. *Teatro comunitario. Vecinos al rescate de la memoria olvidada*. Buenos Aires: Ediciones Artes Escénicas, 2008.

Bittner Astrid C.; Faisal Valeria. *Alianza Metropolitana de Arte y Transformación Social: análisis de una experiencia de trabajo en red*. Buenos Aires: U.B.A. Facultad de Ciencias de la Comunicación, 2007.

Boal, Augusto. *El arco iris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*. París: Ediciones Alba, 2002.

Borba, Juliano. *El Teatro Comunitario en Argentina: la Celebración de la Memoria*. Buenos Aires: Artea. Investigación y Creación Escénica. Disponible en www.arte-a.org. Bajo Licencia de Creative Commons, 2007.

Carta Cultural Iberoamericana. XVI Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno. Montevideo: 4 y 5 de noviembre de 2006.

Colectivo “Pueblo Hace Cultura”. *Ley Federal de la Cultura Comunitaria, Autogestiva e Independiente “Puntos de Cultura”*. Visto el 28/08/2012. En www.pueblohacecultura.org.ar .

Colectivo “Pueblo Hace Cultura”. *Proyecto de Ley Apoyo Cultura Comunitaria, Autogestiva e Independiente*. Visto el 04/03/2013. En www.pueblohacecultura.org.ar .

Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales. París: Unesco, 20 de octubre de 2005.

Diciendo y Haciendo. Actividades para pensar la cultura como derecho. Disertaciones: experiencias y reflexiones sobre el acceso a los derechos culturales. Córdoba: CePIA, 29 de Agosto de 2012.

Dubatti, Jorge; Pansera, Claudio. *Cuando el Arte da respuestas 43 proyectos de cultura para el desarrollo social.* Buenos Aires: Artes Escénicas; 2005.

Estupiñán Quiñones, Norman; Agudelo Cely, Nubia. *Identidad cultural y educación en Paulo Freire: reflexiones en torno a estos conceptos.* Revista Historia de la Educación Latinoamericana, núm. 10, pp 25-40. Tunja, Colombia: Universidad Pedagógica y Tecnológica, 2008.

Fernández, Clarisa Inés. *La memoria en Escena. Identidad, memoria y política en el teatro comunitario argentino contemporáneo. Los casos: Patricios Unidos de Pies, Catalinas Sur, Los Dardos de Rocha y Teatro Popular Sansinena.* Proyecto del Centro de Investigaciones Socio históricas. La Plata: U.N.L.P. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2010. Licencia de Creative Commons, disponible en http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.849/ev.849.pdf

Freire Paulo. *Pedagogía del oprimido.* Buenos Aires: Grupo Editorial Siglo Veintiuno; 2002.

Giménez, Gilberto. *Materiales para una teoría de las identidades sociales.* México D.F.: UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1996.

Gravano, Ariel. *Antropología de lo Barrial. Estudios sobre producción simbólica de la vida urbana.* Buenos Aires: Espacio, 2003.

Holovatuck, Jorge; Astrosky, Débora. *Manual de Juegos y Ejercicios Teatrales.* Buenos Aires: INT, 2000.

Pampliega de Quiroga, Ana. *El proceso educativo según Paulo Freire y Enrique Pichón Rivièrre.* Buenos Aires: Ediciones Cinco, 2000.

Prieto de Pedro, Jesús. *Derechos Culturales y Desarrollo Humano.* En http://www.oei.es/euroamericano/ponencias_derechos culturales.php . Visto el 27-08-2012.

Red Latinoamericana de Arte para la Transformación Social. *El arte como motor de la transformación.* RedLAATS, 2008. www.artetransformador.net

Rancièrre, Jacques. *El Espectador Emancipado.* España: Ellago Ediciones, 2010.

Ritterstein, Pablo. *Aprendizaje y vínculo. Una mirada sobre el aprendizaje: Enrique Pichón Rivièrre y Paulo Freire.* Buenos Aires: U.B.A. Facultad de Ciencias Sociales, 2008.

Scher, Edith. *Teatro de Vecinos. De la Comunidad para la comunidad*. Buenos Aires: Argentoires, 2010.

Symonides, Janusz. *Derechos culturales: una categoría descuidada de los derechos humanos*. UNESCO: International Social Science Journal, 2010.

Trozzo, Esther. *Didáctica del Teatro I*. Mendoza: INT, 2004.

Valle, Mariana Celeste. *Ponencia: ¿Quién es el marginal? Un abordaje interdisciplinario*. CIFYH Córdoba: CONICET, 2010

Vega, Roberto. *Teatro y Alfabetización en Valores*. Buenos Aires: CICCUS, 2011.

Vega, Roberto. *Teatro en la comunidad. Instrumento de descolonización Cultural de la acción a la reflexión*. Buenos Aires: Espacio Editorial, 1993.

VIVA TRUST. *Cultura y transformación social*. Argentina: Morgan impresores, 2005.

A black and white photograph of a group of approximately 15 young people, likely students, posing for a group photo. They are arranged in several rows, some standing and some sitting or kneeling in the front. They are dressed in casual clothing, including hoodies, t-shirts, and jackets. The background is slightly blurred, showing what appears to be an outdoor setting with some structures. The overall tone is candid and group-oriented.

Anexo I

FICHA TÉCNICA

En escena:

Tamara Valdivéz

Cristian Oliva

Micaela Cejas

Isaías Oliva

Alejandro Peñalva

Emilse Aguirre

Érica Valdivéz

Helena Valdivéz

Mauro Aliendre

Emanuel Rutiz

Cristian Rutiz

Gimena Díaz

Diego Naranjo

Diego Roldán

Eugenia Lefoll

Dramaturgia

Creación Colectiva

Diseño y realización de vestuario y escenografía

Grupo Teatro La Vicaría

Composición musical

Alejandro Peñalva (*HHelale*)

Ilustración y diseño gráfico

Grupo Teatro La Vicaría

Dirección general

Luisina Mariel Crespo

María Paula Spinassi

Asesoramiento de trabajo final

Marcelo Arbach

Texto dramático

Este es un guión general, dispuesto a transformarse una y otra vez. Si bien hay breves diálogos, éstos pueden ser modificados, dado que la mayoría serán improvisados en escena; lo mismo sucede con las acciones y acotaciones aquí descriptas. Otro tanto sucede con los personajes, aquí hablamos “roles” o “tipos”, dado que la cantidad de jóvenes-actores varía, también varía la cantidad de personajes en escena.

“¿Con esa cara?”

La escena comienza con tres vecinas que salen a barrer la vereda, pero en realidad su interés es chusmear todo lo que sucede en el barrio.

Las tres vecinas se asoman a la vez por sus respectivas ventanas: miran al público, se miran entre ellas, desaparecen. A los 3 segundos reaparecen en escena con escobas.

Coreográficamente se ponen a barrer mirándose con complicidad, de a poquito se van acercando hasta encontrarse en el medio de escena. Recién allí comienzan a hablar, olvidándose de barrer.

Cada vez que ingresa un personaje, disimularán poniéndose a barrer nuevamente.

Vecina 1: (pregunta si pasó el diariero, y habla sobre él).

Pasa el diariero, interactúa con las vecinas. Coquetea con ellas y cuenta un par de noticias.

Vecina 2: (preocupada por haberle comprado zapatillas baratas a su nieto)

Vecina 3: (habla de un hombre del barrio que está re bueno).

La conversación continúa pero como murmullo, porque a escena ingresan dos jóvenes buscando trabajo. Éstos se detienen y conversan entre ellos buscando una dirección, caminan de un lado a otro. Las vecinas critican el aspecto sospechoso de los chicos y sus caritas negras. Deciden llamar a la policía y se retiran de escena.

Los chicos al ver personas en un banco (los testigos) se acercan a preguntarles por una dirección. Los testigos les indican el lugar y conversan un rato ya que éstos conocen el lugar y al jefe que les va a dar trabajo. Cuando los jóvenes se dirigen hacia la dirección los detiene la policía.

El policía: Disculpen muchachos, necesito sus documentos

Jóvenes: aquí los tiene, ¿sucede algo?

Policía: Ah!.. Parece que no son de la zona, ¿qué están haciendo acá?

(mientras tanto las vecinas irán interrumpiendo la conversación acotando acusaciones contra los jóvenes)

Policía: - (repite la pregunta) ¿Que hacen por esta zona?

Jóvenes: - Venimos a buscar trabajo

Vecinas: (al unísono y mirándolos) ¡¿A buscar trabajo?! (Se miran entre ellas, los miran a ellos y los rebajan) ¡¿con esa cara?!

(Uno de los jóvenes pide un Stop de la escena. Todos los personajes quedan quietos. Él se dirige al público y canta un Rap denunciativo).

RAP (Autor HHelale)

A estos juicios ilógicos, los veo estúpidos, pero ya es típico...

Miras la máscara y no más allá, lo que hay dentro...

Las apariencias engañan, ¿por miedo discriminas?

Hoy parece ser más fácil ¡señalar sin pensar!

Excluir lo "malo" de la sociedad no lo hace desaparecer

no evita problemas ni los va a resolver...

Abajo de una gorra, solo hay otra persona.

Atrás de una ventana, puedes ver cualquier cosa...

Cambiamos de roles, sé que no son criminales

Y es que si no nos conocen, ¡pido que no nos acusen!

Hay gente mala y gente buena, muy difícil distinguirla

Porque hoy en día el mal, ¡se disfraza de cualquiera!

(Finaliza el rap y él vuelve a su lugar dentro de la escena. Se repite la escena anterior)

Policía: - (repite la pregunta) ¿Que hacen por esta zona?

Jóvenes: - Venimos a buscar trabajo

Vecinas: (al unísono y mirándolos) ¡¿A buscar trabajo?! (Se miran entre ellas, los miran a ellos y los rebajan) ¡¿Con esa cara?!

Policía: (controla la situación y decide llevarlos presos)-Nos van a tener que acompañar. De acuerdo al artículo... del código de faltas de la provincia...

(Cuando se los están llevando, los testigos que están en escena, piden un Stop. La escena de las vecinas, con los jóvenes y la policía se congela. Un testigo se dirige al público y les pregunta)

Testigo: ¿a ustedes les parece justo? (Si el público no contesta vuelve a insistir) ¿a ustedes les parece justo?.. Porque a mí me parece que estos chicos no hicieron nada para que los lleven presos. Yo los vi, estaban buscando trabajo. Ustedes también los vieron.

(Habla un Testigo del público en contra de los jóvenes, y también habla otro testigo del público a favor de los jóvenes. Plantean un debate invitando al público a participar.

Cuando el testigo en escena lo decide, interrumpe la discusión y llama a uno de los policías)

Testigo de la escena: - ¡Policía, policía!

Policía: -Qué pasa acá...

Testigo: - Esta persona me estaba mirando raro – (señala a una persona del público) - me da miedo, creo que no está solo, no sé si me quiere robar o secuestrar... Interróguelo señor!!

Policía: - A ver, (se dirige a la persona) sus documentos señorita. - (Si la persona no tiene DNI) -Nos va a tener que acompañar, no se puede andar por esta zona merodeando, y encima sin documentos...

(Si la persona tiene documento)- Ah!!... usted no es de la zona... ¿Qué busca por acá? (no lo deja hablar) -nos va a tener que acompañar por merodeo en zonas ajenas a su incumbencia. (Discusión entre policía y persona del público, hasta que el testigo de la escena lo interrumpe)

Testigo de la escena: -¡Espere, espere!.. mm... perdón señor, me confundí, esta persona no era, deje, deje, está bien, me confundí, vaya tranquilo...

Policía: -¿Está seguro? (Se va y se ubica otra vez en el stop junto con los acusados).

Testigo escena: (se dirige a la persona del público) ¿Le pareció justo? ¿Esto está bien? No sé qué harán ustedes en estos casos, si prefieren hacerse los distraídos o colaborar para que exista igualdad y justicia. Yo no me puedo quedar así (Se dirige a la escena congelada).

Testigo 2 de la escena: - ¡Policía! Espere, ¿nadie me va a preguntar nada?

Policía: - ¿Y qué deberíamos preguntarle?

Testigo: -Me presento, soy Rosita, la hija de Tato. Yo estoy aquí sentada desde hace una hora y estos chicos lo único que están haciendo es buscar la dirección del lugar donde deben presentarse a trabajar.

Policía: -Y yo como sé que usted no los está encubriendo y está inventando todo.

Testigo: - Aquí tiene mi documento, el tío de Juan es el dueño del local de deporte. Eduardo!, si usted lo conoce! Él los llamó para una entrevista de trabajo, queda aquí a la vuelta, si quiere lo acompaño y aclaramos el asunto.

Policía: ¡No, no!! No me hagan perder el tiempo!!... disculpe Señorita, pero no la puedo ayudar...

Testigo2 de la escena: Yo me hago cargo. Deje a estos chicos que están conmigo, yo me hago responsable por ellos.

Policía: si usted se quiere arriesgar a que estos anden sueltos... justed se hará responsable! (Les sacan las esposas a los chicos, se retiran murmurando) – Se salvaron estos negritos... deberían estar todos presos... por la pinta nomás...

(Los jóvenes les agradecen a los testigos su colaboración y ellos les ofrecen llevarlos al lugar de trabajo. Salen de escena juntos.)

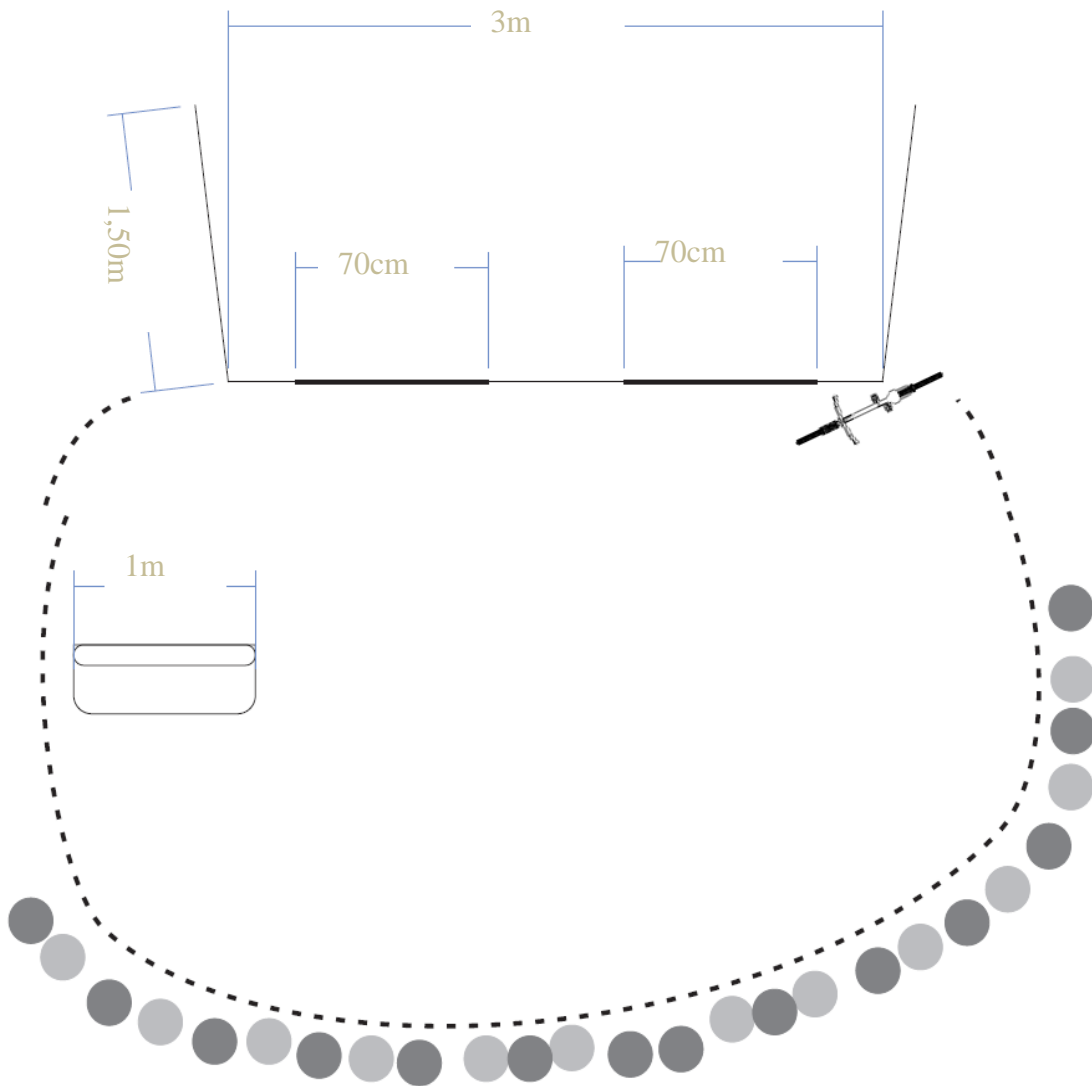
(En el transcurso de la escena anterior, las vecinas se encuentran en silencio y acumulando bronca, sin entender qué pasaba. Una vez que todos se van, desde su lugar en escena, miran al público, se miran entre ellas, se quejan, se dan media vuelta y antes de salir, vuelven a mirar al público, y haciéndose las disimuladas, dan un par de barridas con la escoba. Finalmente se retiran. Inmediatamente pasa el diariero, como los viejos canillitas, gritando las noticias del diario que casualmente tienen que ver con lo sucedido.)



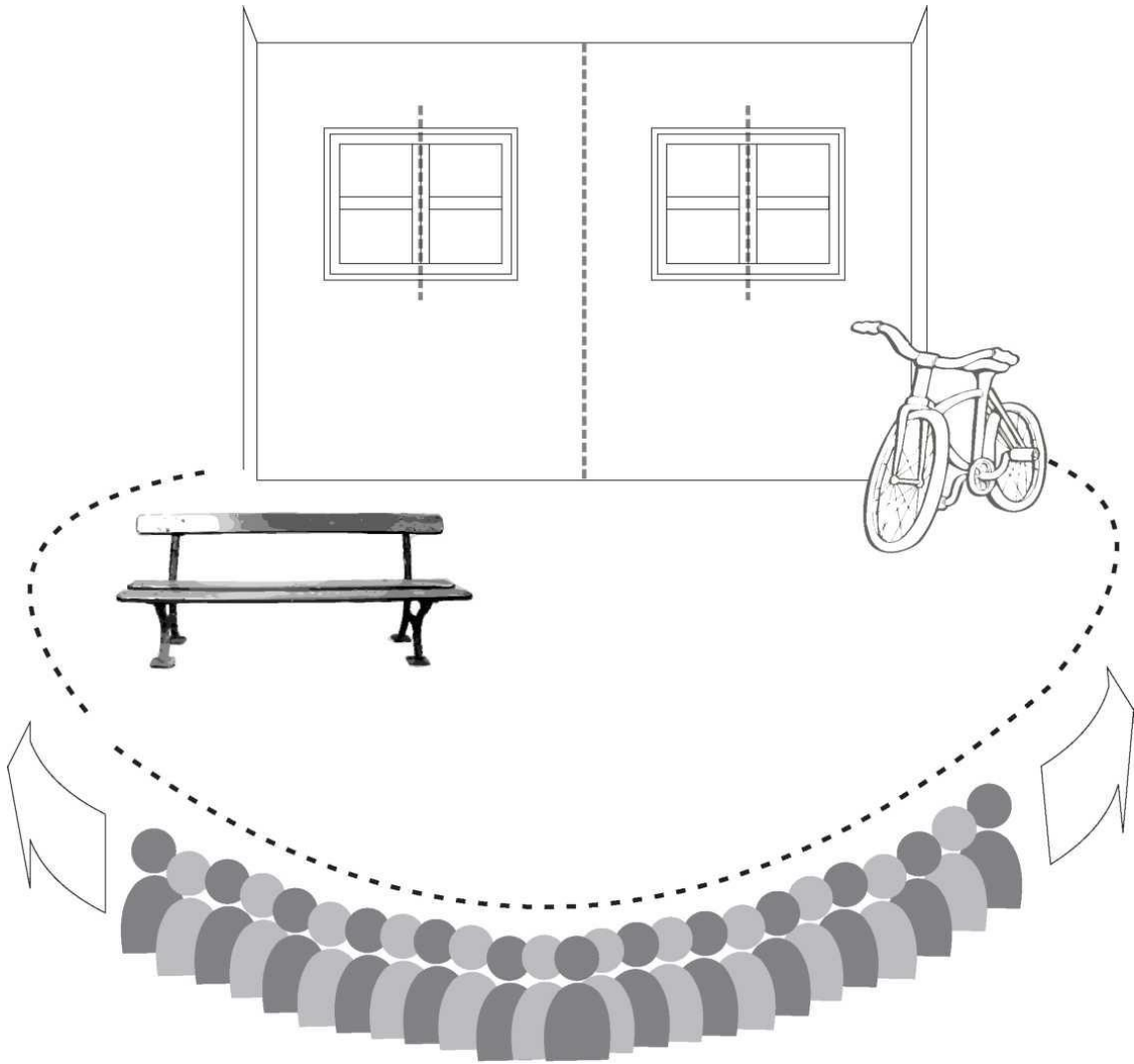


Anexo II

PLANTA ESCENOGRÁFICA

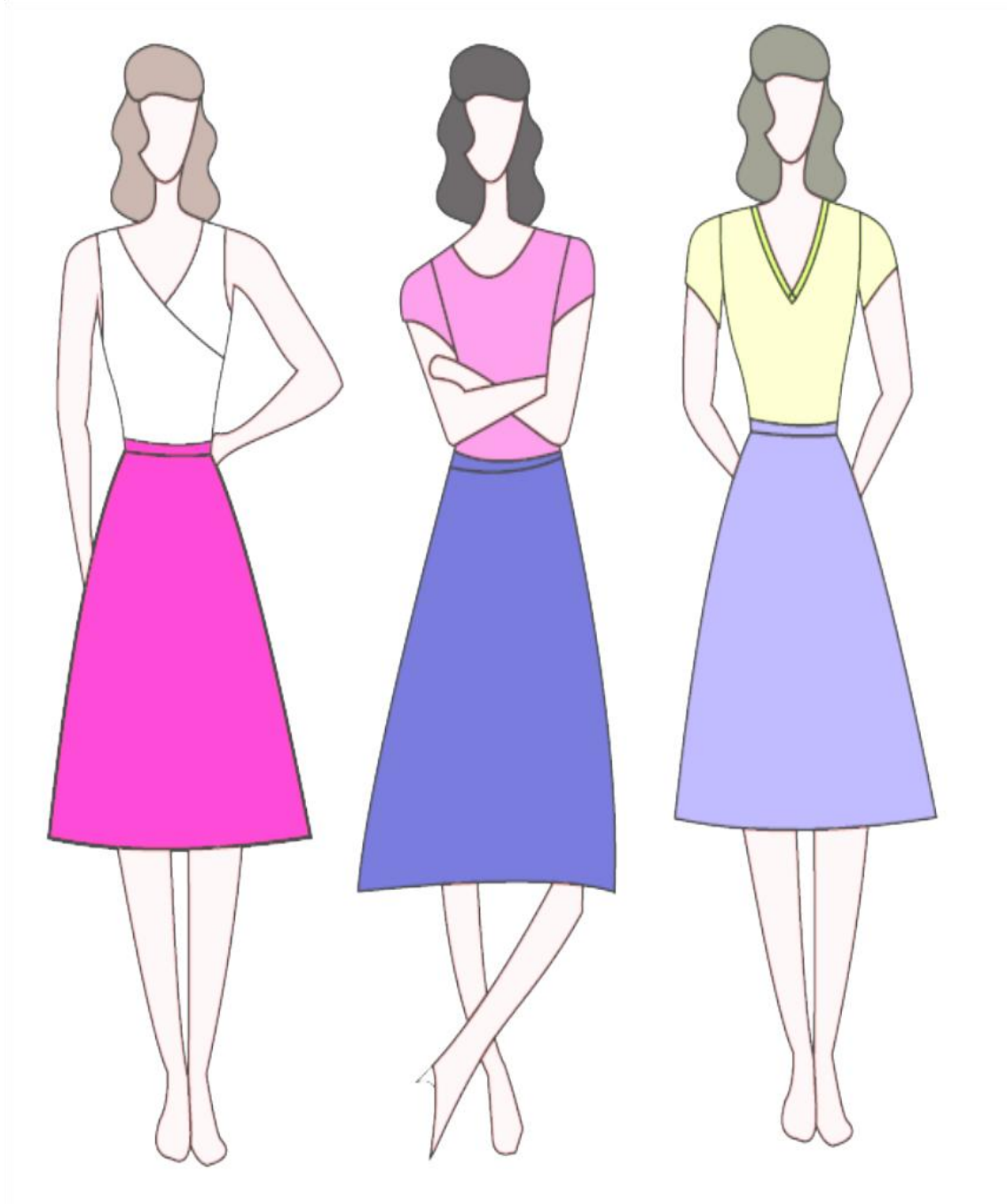


VISTA FRENTE



VESTUARIO

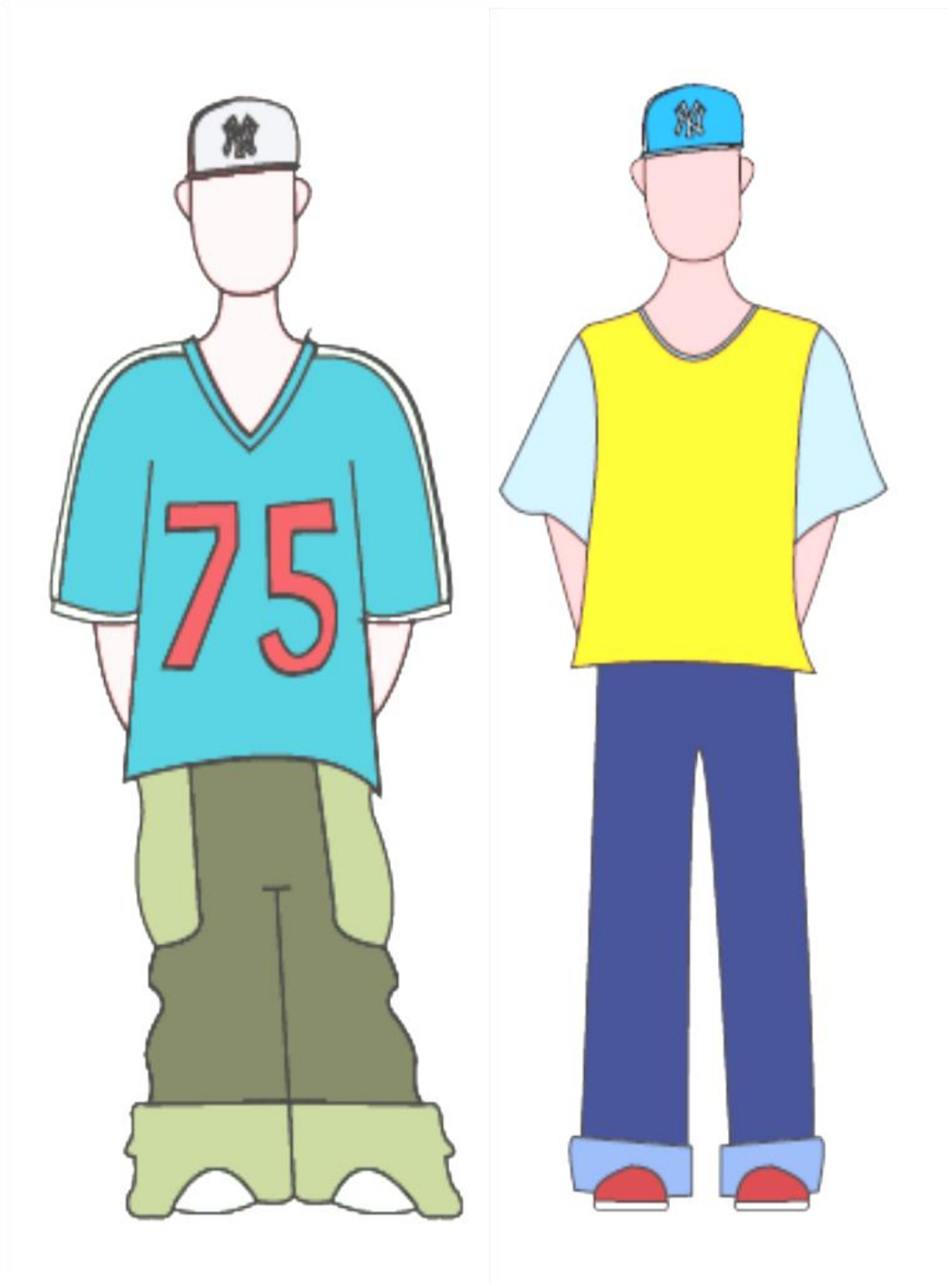
Vecinas



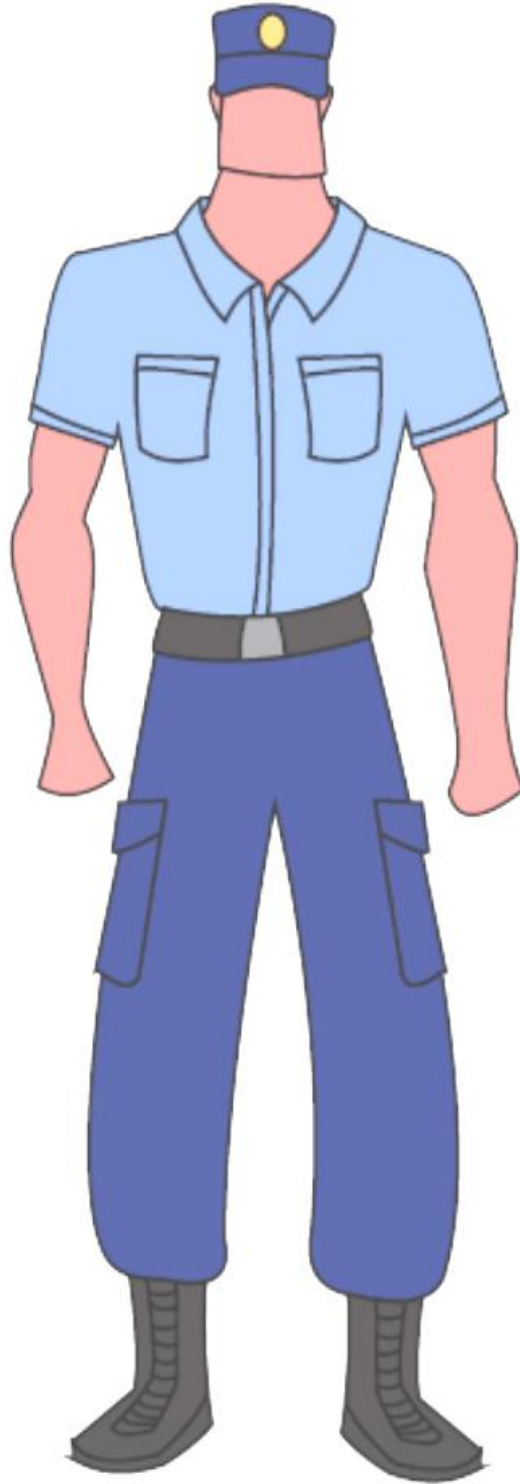
Diariero



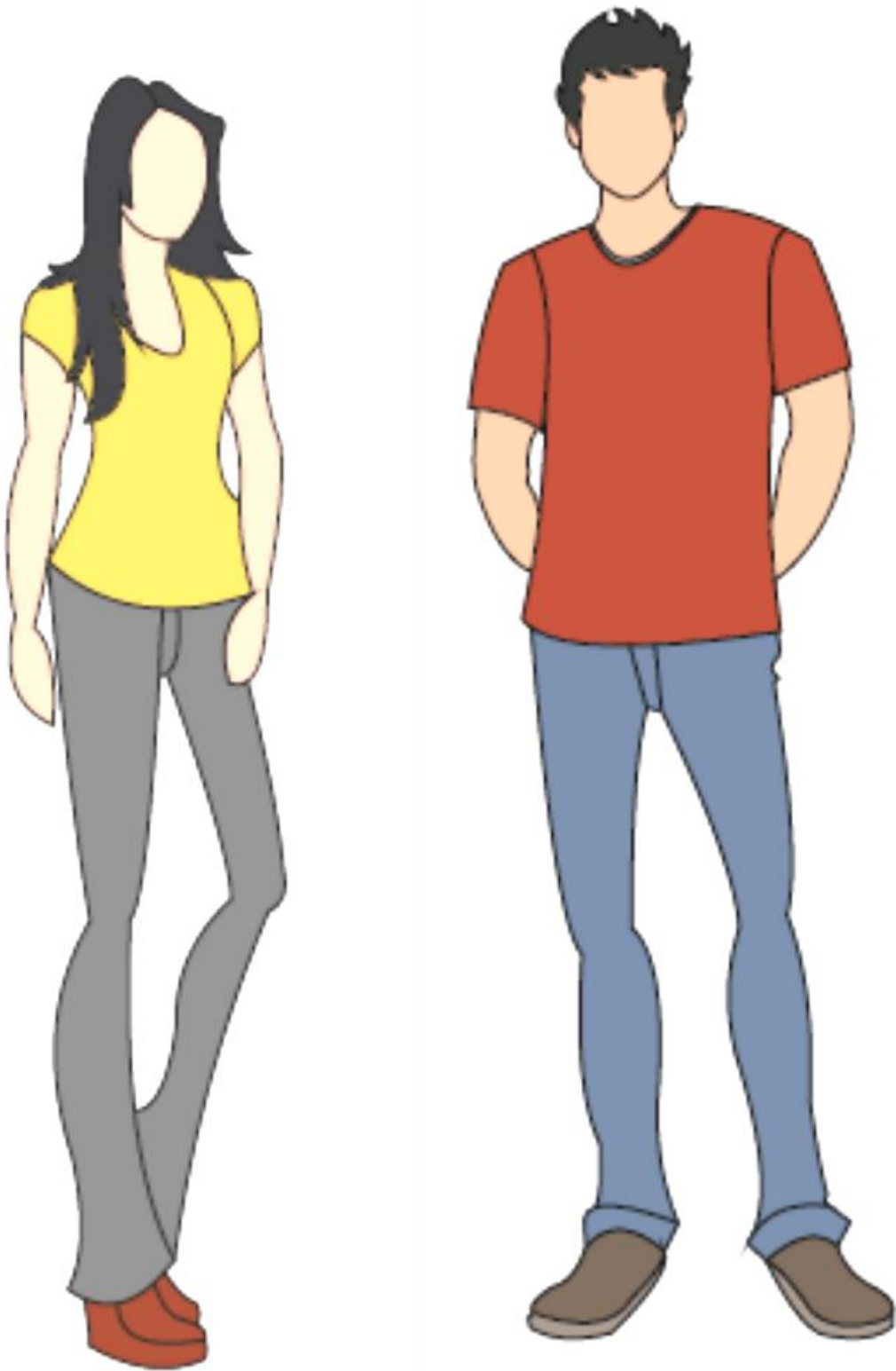
Jóvenes que buscan trabajo (acusados)



Policía



Testigos en escena



Testigos del público

