

Marcela Bidegain

TEATRO COMUNITARIO
RESISTENCIA Y TRANSFORMACIÓN SOCIAL

BIBLIOTECA DE HISTORIA DEL TEATRO OCCIDENTAL
SIGLO XX

ATUEL

CAPÍTULO II

QUÉ ES EL TEATRO COMUNITARIO: CATEGORÍAS PARA LA DEFINICIÓN DEL FENÓMENO CULTURAL¹

1. GENERALIDADES

El teatro comunitario surge como necesidad de un grupo de personas de determinada región, barrio o población de reunirse, agruparse y comunicarse a través del teatro. Es un tipo de manifestación y expresión artística que parte de la premisa de que el arte es un derecho de todo ciudadano y, que como la salud, el alimento y la educación, debe estar entre sus prioridades. Por esta razón propone a la comunidad asumirlo como tal y no delegarlo en otros.

El teatro comunitario es *de y para* la comunidad; no se concibe como un pasatiempos, un lugar de ocio o esparcimiento ni como un espacio terapéutico sino como una forma de producción, un espacio para la voluntad de *hacer* o de *construir*.

Los grupos de teatro comunitario no tienen ningún tipo de afiliación religiosa o partidaria.

Los integrantes de una agrupación teatral comunitaria se denominan vecinos-actores, son *amateurs* en el sentido francés de la palabra porque hacen lo que aman y no perciben dinero por ello. En este sentido es importante destacar que, sin el componente afectivo, el teatro comunitario sería difícil de concebirlo. Sus integrantes reciben talleres y práctica en habilidades técnicas del trabajo actoral (canto comunitario, técnica vocal, coreografía, habilidades propias de la técnica del payaso, humorismo) de manera de llegar de forma clara y directa al público. 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.

Los grupos de teatro comunitario trabajan desde la inclusión y la integración, por lo tanto son abiertos a toda persona que se acerca y quiere participar de manera voluntaria. De esta forma crean y recrean el lazo social ya que, aún quienes no perteneciendo al barrio sienten afecto por él o lo viven como espacio propio, pueden integrarlo. Todo individuo que se acerca a participar en un grupo comunitario es incorporado y siempre hay lugar para él dado que convoca a toda persona que encuentra 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.

Para el teatrista comunitario toda persona es esencialmente creativa, el problema es que en el discurrir de la vida esa capacidad se va cercenan-

do, mutilando y coartando. De alguna manera es lo que el poder le va quitando al hombre, creador por excelencia, porque es lo verdaderamente peligroso del ser humano. La creatividad subvierte y puede ser sospechosa, tiene que ver con la emoción rebelde que paraliza y molesta al pensamiento hegemónico. Por lo tanto, quienes están convencidos en la efectividad de esta forma de concebir el teatro creen que sólo hay que propiciar el marco y las oportunidades para que la capacidad creativa se desarrolle. Los teatristas comunitarios tienen la convicción de que cuando la imaginación y la creatividad se adormecen hay que movilizarlas porque como afirma Ricardo Talento: "Si todo ser humano se convirtiese en una potencialidad creativa no se permitiría, seguramente, este mundo absurdo en el que vivimos."

Los coordinadores o directores de los grupos de teatro comunitario no crean imposibilidades, no asustan ni tampoco traban. Por el contrario, favorecen la idea de que actuar es jugar, conectarse con lo más primario de la actividad lúdica. De esta manera retransmiten desde lo que la gente sabe y aporta. 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.

2. INTEGRANTES

"El artista es un ser sensible e inteligente, organizador de realidades e ilusiones, dominador de espacio y tiempos, hombre de la ficción y de la realidad, conocedor de sentimientos y sensaciones, de gestos, actitudes y pasiones, de alegría y llantos, provocador de personajes y público (...) Es él y es otro, es la imagen, el espejo, creativo hasta lo inimaginable, utópico. Socio del silencio y del grito, portador de palabras de los de adentro y de los de afuera, la voz de las voces acalladas, de la mayoría silenciosa, el cuerpo de los invisibles y los desaparecidos, el que muere y vive mil veces, el que siempre está."

Alberto Sava

Los integrantes de las agrupaciones de teatro comunitario son numerosos, reúnen un mínimo de 30 y un promedio de 80 vecinos-actores en los grupos de todo el país. La clave de la masividad reside en que este tipo de teatro no es de un artista, sino que es un hecho colectivo que debe hacerse con otros. Sus integrantes descubren que su individualidad crece con el otro, y que lo colectivo se enriquece con el aporte de cada individualidad.

Los grupos de teatro comunitario son abiertos y no endogámicos, se conforman con integrantes de diferentes generaciones. Todas las edades encuentran un lugar y son aceptadas; las experiencias

de las distintas franjas etarias se valorizan en tanto pueden intercambiar experiencias según su grado de flexibilidad personal. Como sus producciones son elaboraciones colectivas, no de un individuo sino de todos, encontrar en estos grupos diferentes edades y también diferentes extracciones sociales resulta mucho más interesante porque aportan mayor riqueza al producto artístico desde sus diferentes miradas. Por otra parte, sus integrantes están expuestos y en contacto permanente con lo extraño, lo ajeno, con nuevos vecinos que traen distintas vivencias y experiencias.

Los grupos de teatro comunitario están en permanente renovación, cambio y circulación. La idea es incluir a los individuos porque lo común es estar aislados, excluidos, marginados y acostumbrados al maltrato. Como en toda sociedad fragilizada en un año puede haber factores que determinen un cambio radical en la vida de un individuo. Por este motivo es frecuente, entonces, que algunos integrantes se alejen, otros nuevos que se incorporen en diferentes momentos de la historia del grupo o quienes regresen después de un tiempo de ausencia. Los grupos de teatro comunitario son, por lo tanto, muy dinámicos, reflejan o espejan los movimientos sociales. En su inestabilidad rápida, paradójicamente, su estabilidad.

Contrariamente a las manifestaciones culturales que promueven el individualismo y la competencia, la cultura popular es la que se gesta por la inminencia creativa del pueblo. Sobre esta base, los grupos de teatro comunitario trabajan con la riqueza de vecinos no profesionales de los cuales se aprovecha la potencialidad de los recursos hu-

manos con los que cada uno cuenta y a partir del bagaje de lo que cada integrante trae consigo para aprovecharlo dramáticamente. La idea no es delegar roles que frustren sino apelar a la *gracia* (en términos de Adhemar Bianchi) de cada individuo que se suma al proyecto. La gracia radica en lo interesante que cada vecino trae consigo para potenciarlo creativamente y que, muchas veces, la persona misma desconoce hasta que lo descubre en estos procesos de trabajo.

En los grupos de teatro comunitario es muy frecuente encontrar a familias enteras participando. En este sentido, genera condiciones de emprendimiento, participación familiar y recuperación de la segmentada sociedad a partir del trabajo creativo con la célula social más primaria.

3. TERRITORIALIDAD

El teatro comunitario exige y crea una territorialidad particular. Conceptualmente la plaza, el barrio, la calle, el club, el galpón, la escuela donde el grupo se reúne y ensaya siempre es un espacio público. Este espacio común les resulta propio a las agrupaciones de teatro comunitario dado que lo conocen y pueden trabajar en ellos con situaciones reales y, por lo tanto, incluir a más integrantes; de allí la actitud inclusiva de grupos de enorme cantidad de integrantes. Esta forma de pensar el teatro se convierte en un arma poderosa contra el solipsismo y el narcisismo introspectivo, favorece la religazón social, el trabajo en equipo y la práctica comunitaria (Dubatti, 2006: 166).

Hay grupos que ensayan y presentan sus es-

pectáculos en lugares abiertos, hay otros que ensayan en lugares cerrados y se presentan en espacios abiertos (esto también tiene mucho que ver con la historia que se quiere contar y con las posibilidades climáticas de cada grupo). 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. En la calle y en las plazas está la realidad sin disfraces ni condicionamientos.

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*. 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.

No se utiliza el diseño del espacio escénico a la italiana, por el contrario, si los grupos trabajan en espacios interiores, los espectáculos se presentan de manera tal que el público pueda tener dos frentes, que se agrupe de manera semicircular o circular y así pueda mantener el espíritu del encuentro en la plaza de la comunidad.

En las propuestas de teatro comunitario es fundamental la interacción del vecino-actor con el vecino-espectador porque la intención es integrarlo en el espectáculo. El teatro comunitario genera la aparición de un público nuevo, compuesto primero por el entorno familiar y social de los

miembros que participan y luego por la comunidad en un sentido más amplio, ya que los espectáculos llegan a un gran sector de la población que habitualmente no frecuenta las salas de teatro. El boca a boca es la publicidad más efectiva de estos grupos de teatro que no tienen agentes de prensa que los representen.

4. LA FIGURA DEL DIRECTOR O COORDINADOR DEL GRUPO

En toda agrupación artística comunitaria debe existir la figura del coordinador o director que puede ser más de uno, según el número de los integrantes de los grupos o según el tipo de proyecto que se prepare. Estos son designados o elegidos por el mismo grupo; son los vecinos mismos los que le otorgan el rol a la figura del director. Como el director es 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.

Saber interpretar lo que la gente quiere decir y saber cómo contarlos es la función más importante del director de teatro comunitario. En primer lugar, el director, considera *por qué* y *para qué* se cuenta y *quiénes* son los destinatarios del espectáculo. El objetivo principal es lograr un *rebote* que se verifica en la participación y respuesta empática

del público ante la propuesta artística.

Los directores o coordinadores de grupos de teatro comunitario con más experiencia y años en el desarrollo del trabajo generan las condiciones para preparar a futuros ayudantes o coordinadores en su mismo grupo y a la vez, en esa transferencia de experiencias, apoyar la conformación de nuevos coordinadores o directores de grupos nuevos.

Es importante que los grupos de teatro comunitario tengan colaboradores en las áreas básicas para el trabajo con los vecinos-actores como profesores de plástica y de música (entrenadores de voz y de ensambles de instrumentos). De no contar con ellos, es frecuente que los grupos de más trayectoria cedan a sus profesores por un tiempo para formar a nuevos capacitadores. 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 una técnica o destreza necesaria para que luego ellos la retransmitan al grupo entero. En la promoción de esta capacitación, la Fundación Suiza AVINA ha tenido una significativa importancia porque ha posibilitado financiar talleres de profesores a vecinos de grupos nuevos y cubrir gastos de viáticos para lograr reunir, en más de una oportunidad, a más de diez agrupaciones en encuentros anuales de teatro comunitario.

Es común que a medida que se desarrollan, los grupos de teatro comunitario conformen comisiones, equipos o encargados de trabajos que organicen la prensa y difusión de la agrupación, equipos de dramaturgia, de vestuario, de maqui-

llaje, entre otros. También es importante que se trabaje la memoria interna. Algunos grupos tienen en su organización una *comisión de bienvenida* para que todo nuevo integrante se sienta incluido desde el comienzo en la historia del grupo.

Si bien el objetivo es común a todos los grupos de teatro comunitario, cada uno debe tener sus propias reglas de convivencia, tolerancia y de funcionamiento dado que trabajan con grupos humanos muy grandes en donde debe primar el respeto por el otro. En este aspecto es importante señalar que estas reglas se van acomodando, discutiendo y adaptando según las características de cada grupo y según las circunstancias particulares por las que una agrupación esté atravesando.

El concepto de colonización no existe en el teatro comunitario dado que no hay una fórmula artística común para todos los grupos. Si bien el objetivo es el mismo, cada grupo tiene sus particularidades, su realidad y su individual forma de trabajo.

El trabajo de reflexión de los grupos es sumamente importante para que el vecino-actor desarrolle pensamiento crítico acerca de lo que está protagonizando desde la acción. Para ello cada grupo, según sus particularidades y su estadio particular de desarrollo, coordinan o planifican temas que emergen del mismo grupo para debatir en algún momento de los encuentros dado que, además de accionar, es también considerado vital ser conciente del proceso de gestación y desarrollo de un trabajo artístico. Son muy productivos los espacios de reflexión que se hacen internamente en cada grupo y los que convocan a grandes cantida-

des de vecinos-actores en el marco de los Encuentros de Teatro Comunitario; en estos espacios, los integrantes de diferentes grupos interaccionan entre sí, comparten sus espectáculos e intercambian ideas.

La experiencia que cada grupo recolecta no se atesora sino que se comparte o se transmite a los grupos nuevos. Los grupos de teatro comunitario con mayor trayectoria pasan su experiencia, producen arte y enseñan cómo transmitirlo, abren sus puertas para ser vistos y compartir su saber. Los principales referentes de esta original forma de producir teatro, Ricardo Talento y Adhemar Bianchi, y también muchos de los directores más experimentados, son convocados cuando otros grupos tienen el interés de consolidarse como tales y contar sus propias historias. Luego de trabajar un tiempo con ellos, los dejan a cargo de un integrante del grupo para que el mismo continúe la coordinación, pero mantienen la comunicación en las reuniones mensuales de la red y hacen un trabajo de seguimiento o apoyo cuando el grupo lo necesita. En síntesis, los referentes con más práctica transmiten sus logros y frustraciones, comparten, abren y suman, todas acciones que son para los teatristas comunitarios, el camino para la construcción.

5. METODOLOGÍA DE TRABAJO, PROCESOS DE CREACIÓN, TEMÁTICAS E IDEOLOGÍA

Los procesos de creación de un espectáculo de teatro comunitario suelen ser extensos dadas las diferentes etapas por las que el grupo tiene que atravesar, transitar e investigar. Este tipo de agrupaciones teatrales no trabajan por el éxito inmediato ni por el individualismo característico de estas épocas, sino que desarrollan una labor intensa y dedicada, con objetivos concretos de religazón social, de trabajo en equipo en los barrios, de forma reparadora y solidaria y contra la pérdida praxis social (Dubatti, 2006: 9).

El teatro comunitario se propone el desarrollo de distintas disciplinas artísticas o técnicas de trabajo como el canto comunitario y la técnica vocal, la coreografía, 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.

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, los momentos claves de la historia de las comunidades de cada grupo con el objetivo de rescatar la identidad y la memoria colectiva. Se recrean, de esta forma, historias verdaderas y/o inventadas pero de muy fuerte raigambre popular. Sin embargo, no es una norma estricta porque algunos grupos comunitarios parten de un texto de autor conocido

al que adaptan según sus necesidades o abrevian en clásicos para tomar de ellos sólo el eje argumental.

En las temáticas de las obras de teatro comunitario siempre está presente el sujeto colectivo. Son comunes los temas vinculados con la memoria popular que forman 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 de las represiones y del olvido, a considerar al trabajo como dignificador del ser humano, entre otros. Para sobrevivir y seguir creando, la humanidad debe rescatar de su propia historia y de su herencia cultural, los valores más firmes y fecundos. Sólo así recuperará la dignidad colectiva y habrá también porvenir (Junio, 2006: 5). La propuesta de los teatreros comunitarios no es perpetuarse en la queja sino avizorar siempre formas de revertir las situaciones dadas que no deben aceptarse como inmutables.

Las temáticas se abordan siempre desde la comedia o la tragedia, nunca desde el drama psicológico porque el protagonista es el sujeto colectivo. Las historias contadas son especialmente las que no se saben, las que se mantuvieron calladas, ocultas o conocidas desde un lugar puramente academicista. No se muestran, por lo tanto, héroes absolutos ni protagonistas en sus aspectos individuales y/o anecdóticos porque no se desarrolla teatro psicológico o intimista, sino un tipo de teatro épico dado que cuenta la infraestructura socio-histórica en la que vive el pueblo o barrio de la agrupación.

En la práctica de teatro comunitario son cla-

ves los juegos, las improvisaciones de escenas y el canto comunitario. 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 de los espectáculos es común trabajar en equipos de determinado número de integrantes con la premisa de recrear una escena a partir de un tema que surgió de conversaciones previas y que contenga siempre una canción. En una canción cantada por el colectivo de vecinos-actores se puede sintetizar, por ejemplo, el contenido completo de una escena.

Todo el material anecdótico que un integrante sugiere o aporta al proceso de creación de un espectáculo debe ser aceptado por el grupo. Asimismo, quien lo propone debe estar dispuesto a que sea trabajado y modificado hasta convertirse en un producto colectivo (es decir tomado por todos como propio, apropiación que implica que se seguirá modificando hasta que dejará de ser algo personal y pasará a ser grupal). Esta idea en la que todo aporte es considerado para su consenso contribuye a la idea de horizontalidad, a la idea de que los bienes individuales pasen a ser bienes culturales y colectivos.

Las posibilidades individuales y el narcisismo no deben nunca coartar lo colectivo, por eso es natural ver que en los grupos de teatro comunitario el grupo entero es el protagonista. En esta forma particular de concebir el teatro no existen las pri-

meras figuras ni el cartel francés. Características como la agresividad o el afán protagonístico se tratan de revertir o combatir. En este sentido es interesante observar cómo no se propicia la idea de apropiación de personaje sino que se fomenta la práctica de que cualquiera puede interpretar a cualquier personaje siempre que el vecino-actor esté listo para encarnarlo. También vale aclarar que para la constitución del reparto de personajes, los grupos de teatro comunitario trabajan con el concepto de personajes en bloque (los religiosos, el pueblo, los niños, los funcionarios, los inmigrantes, etc.).

Cuando se estrena un espectáculo se va modificando a partir de la respuesta del público, del recambio de vecinos-actores o del ingreso de nuevos integrantes. En grupos tan numerosos es previsible que haya reemplazos frecuentemente, pero como es difícil que un espectáculo se suspenda, los grupos suelen tener previstas estas ausencias y trabajar con diferentes versiones de un mismo personaje. De esta forma podemos ver con distintos vecinos-actores diferentes versiones de un mismo espectáculo.

En general, cuando el grupo ya tiene ensayado y probado el espectáculo, un grupo, un integrante o el mismo director se ocupa de pasarlo al escrito. Este texto puede sufrir transformaciones y modificaciones con el paso del tiempo y las circunstancias particulares del devenir del grupo o del contexto socio-histórico que el país, el pueblo o el barrio esté atravesando.

En las propuestas de teatro comunitario se rescatan formas y manifestaciones populares como la murga, el candombe, la revista porteña, la ope-

reta, el sainete como una auténtica revalorización del folclore local. Esto no es más que el impulso de reubicar las tradiciones que en el presente se hallan des-tradicionalizadas para así repensarlas y constituir las en el eje principal de su fundamento de valor (Dubatti, 2002: 44). En esta característica radica lo novedoso de esta poética que indaga y revisa en las instancias del pasado (como el lugar de las certezas y de lo seguro) ante la incertidumbre que se encuentra en el presente y en la proyección de futuridad.

Los hechos o acontecimientos teatrales que presentan estas agrupaciones son muestras de un teatro absolutamente vivo y festivo, puesto que generan una tremenda fuerza aglutinadora de público e intérpretes.

Lo ideológico está presente en cada espectáculo y eso es lo que los teatristas cultores de esta estética quieren transmitir. Evidencian la necesidad de no estar aislados o en rol de artistas ajenos a las necesidades y avatares de la sociedad de la que forman parte y se manifiestan testigos y protagonistas de los vaivenes históricos de la misma.

La reconstrucción de sentido de cada espectáculo de teatro comunitario se da como ilustración de un saber que debemos conocer o recuperar para evitar los errores del pasado. El ejercicio de la memoria es sanadora y cicatrizadora de heridas en este tipo de teatro que opera como un *constructo memorialista* (Dubatti, 2006: 28) de las experiencias históricas y las formas de asunción y construcción de memorias del horror. La recepción debe ser, entonces, objetivista y de carácter pragmático de manera de garantizar la efectividad de la

comunicación de su mensaje. Sin embargo, la valoración de lo metafórico es muy importante en la elección del tema, de manera que lo que se cuente permita la suficiente amplitud como para generar espacios de sentido y participación del público.

Los grupos de teatro comunitario están fuertemente ligados a la responsabilidad de su ser social, asumen un compromiso permanente de ver y no callar la realidad que protagonizan. Son amplificadores de la conciencia colectiva porque revelan lo que los intereses egoístas callan. En relación a esto, después de las sucesivas crisis, la Argentina se transformó en un novedoso laboratorio de movimientos sociales (Svampa, 2005: 296). El teatro comunitario es uno de estos en la medida en que canaliza la necesidad de la sociedad de multiplicar los registros de desigualdades desde el arte teatral.

6. LA MÚSICA EN EL TEATRO COMUNITARIO²

La música y el canto comunitario son partes constitutivas y fundamentales de toda expresión de teatro comunitario porque hacen a lo colectivo, a la idea de totalidad, de lo grupal y al manejo del grupo en el espacio. En general, en todo espectáculo de teatro comunitario hay partes proporcionales de escenas actuadas y canciones interpretadas porque, muchas veces, en una canción se puede condensar en perfecta síntesis una idea que, de actuarla, ocuparía media hora de duración. Las canciones que los grupos eligen para su repertorio (que los teatristas comunitarios prefieren denominar *textos musicalizados* y no canciones), tienen

que ver con lo que cada grupo quiere contar. Es un común denominador que muchos grupos utilicen melodías de base conocidas que están ancladas o resuenan en la memoria colectiva, evocativa e identitaria de la gente; otros grupos (según sus posibilidades y momento particular de la historia de la agrupación) crean su propia música y los textos originales para sus espectáculos.

La música es un lenguaje que también narra o cuenta, debe convivir y estar al servicio de la historia que se busca contar. Así como en el origen del teatro occidental, el teatro griego incluía el coro para comentar, opinar o transmitir la opinión del ciudadano, en el teatro comunitario esta característica se hace presente también por el poder multiplicador de las voces que tiene el canto en estas grandes agrupaciones de vecinos-actores.

Los instrumentos son importantes en la dramaturgia musical de lo que cada grupo se propone contar. Estos pueden ser de cualquier tipo, incluso fabricados, exóticos o no convencionales como objetos que producen sonoridades, por ejemplo, un pedal de máquina de coser en movimiento constante o una ruedita de chapa surcando el piso de lado a lado en el espacio escénico. Los más comúnmente utilizados son la voz, las guitarras, la percusión (redoblante, bombo con platillo), la pandero, el acordeón, el violín, el saxofón, la flauta y la melódica. La elección depende del contenido del espectáculo y de las posibilidades de acceso a los instrumentos de cada grupo particular. El bombo con platillos, por ejemplo, tiene connotaciones muy claras por su procedencia popular.

La ubicación de los instrumentos en el espa-

cio es clave en la organización de un espectáculo, por eso los músicos, en acuerdo con los directores, buscan siempre cómo optimizar las características sonoras de los instrumentos y el canto en cada espacio que se elige para la representación.

A la hora de decidir el espacio para representar el espectáculo, se recomienda que los músicos puedan recorrer el lugar para verificar si es necesario amplificar el sonido y, de ese modo, que la música no tape el mensaje de lo que se quiere contar. En los espacios abiertos siempre se tiene en cuenta cómo se resuelve lo fortuito y cómo se incluyen las sonoridades propias del lugar (por ejemplo: el paso del tren, de los colectivos o camiones) porque éstas aportan a la lectura de la dramaturgia total del espectáculo. Los teatreros 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 espectáculo³.

Es importante que los músicos instrumentistas estén integrados a los ensayos porque la música aporta y construye su propia dramaturgia musical que, aunada con la del director y los responsables de los aspectos plásticos, suman al concepto o premisa de puesta en escena del proyecto artístico final. La idea es que los músicos se sumen al espectáculo y que no trabajen separadamente. En este sentido se favorece la idea de concebir y propiciar cruces entre lo musical y la dramaturgia de dirección para que no se trabajen aisladamente.

Últimamente, los grupos de teatro comunitario empezaron a visualizar la importancia de formar a sus propios vecinos-actores como músicos tam-

bién. Esto implica formar a aquellos que saben mucho, algo o nada de instrumentación y aprender en el hacer desde el juego como se hace también con la actuación. El proyecto tiene mucha coherencia con la propuesta de trabajar con la no profesionalización de vecinos-artistas.

En el canto comunitario se puede trabajar al unísono o con arreglos musicales a dos y tres voces. Las armonías vocales complementan y reemplazan, en ocasiones, la falta de algún instrumento melódico como el acordeón, por ejemplo.

Si se elige una letra y música no original, los grupos de teatro comunitario se permiten arreglos para des-solemnizarlas o resignificarlas. Lo más común es que los grupos se apropien de una melodía de base a la que se le cambiará el contenido textual y los arreglos. Con una melodía referencial los músicos pueden hacer una versión textual o imitación (si se repite con una periodicidad constante, por ejemplo) que tendrá su respectiva connotación. También se puede optar por un proceso de comprensión de la melodía referencial para imitarla o no, pero en este estadio habrá un componente residual de la melodía de base que se puede decidir interpretarla y liberarla de su melodía de referencia.

Los tres ejes que los directores musicales tienen en cuenta a la hora de trabajar con la música son: lo verdadero, lo interesante y lo bien hecho. Lo *verdadero* tiene que ver con la verdad que transmite ver a un vecino-actor ejecutando un instrumento, lo *interesante* es ver cómo lo aprendido ha sido llevado adelante y lo *bien hecho*, que se relaciona con la calidad de lo ejecutado, incluye

el proceso de trabajo que atravesó el vecino-actor-músico.

7. GESTIÓN Y RECURSOS

El teatro comunitario es auto-convocado y auto-gestivo, genera sus propios recursos de manera de mantener, así, su libertad e independencia. Esto no quiere decir que no se pueda trabajar con algún subsidio. Por el contrario, es muy necesario que estos grupos los obtengan, especialmente si los funcionarios se detienen a observar y visualizar el valor social de estos emprendimientos artísticos y su incidencia en la recomposición del entramado social. Desde su hacer y organización, el teatro comunitario proporciona las herramientas para que en el ejercicio de la práctica actoral y técnica concreta se aprendan también a gestionar apoyos estatales y/o privados. Por eso, cuando un grupo está preparado, puede institucionalizarlo para así gestionar más fácilmente subsidios y cubrir gastos de producción.

La mayoría de los grupos de teatro comunitario trabajan sin apoyos ni subsidios, se mantienen con las recaudaciones que obtienen cuando pasan la gorra al finalizar el espectáculo o con el aporte que los integrantes del grupo pueden hacer por mes (éste oscila entre uno y cinco pesos). Se trata siempre de que el grupo plantee primero lo que desea hacer y luego se busquen los recursos para alcanzar los objetivos. Una de las premisas claves para la producción de los espectáculos es encontrar las formas de conseguir o gestionar los recursos necesarios para hacer posibles los proyectos y no ver

únicamente las imposibilidades. De esta manera, los teatreros comunitarios demuestran con sus espectáculos que no son necesarias fortunas para el montaje de una puesta en escena sino sólo capacidad de imaginación y talento artístico. La consecuencia de tal economía es la riqueza de efectos bellísimos y extraordinarios que se generan en cada función. Como emergentes de la comunidad y como representantes estéticos del teatro tosco que define Peter Brook, a los espectáculos de teatro comunitario (Dubatti, 1999: 116) no les faltan los recursos ilimitados y liberados de unidad de estilo: máscaras, muñecos gigantes, letreros y estandartes, disfraces, que, en realidad hablan, describen, un lenguaje muy estilístico dado que incluye lo ilógico en nuestra comprensión cotidiana para abrir, así, nuestra percepción a la realidad.

8. LA PLÁSTICA EN EL TEATRO COMUNITARIO⁴

"Mucho feo hace lindo; muchas torpezas hacen habilidad."

Omar Gasparini

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 puesta en escena. Por lo tanto en el teatro comunitario se habla también, como en otras formas de teatro, de *dramaturgia total*. Como parte de la dramaturgia, la música y la plástica tendrán en cuenta, *qué se quiere contar, dónde se va a contar y qué elementos se van a uti-*

lizar. En este sentido, nada debe estar librado al azar sino al servicio de una necesidad concreta y estética.

Los elementos que influyen en la plástica son los colores, las formas, los materiales, las texturas y el lugar en donde se presentará el espectáculo que es fundamental considerarlo a la hora de diseñar. Las premisas básicas de la plástica son las siguientes: la primera, que los objetos cuentan en escena por sí mismos; la pregunta a hacerse es por qué determinado elemento irrumpe en la escena o cuál es su sentido en la misma. La originalidad es sumamente importante y ésta aparece en cada grupo según sus peculiares características y según el estadio o desarrollo particular de su proceso. Nunca se plantea una competencia de lenguajes escénicos puesto que esto sólo va en perjuicio o desmedro del producto artístico. Por último, siempre se considera que no todo se cuente desde lo estético puesto que hay que darle al público la posibilidad de que desarrolle su imaginación.

Sin duda, el teatro comunitario no está ajeno a que vivimos una época saturada por las imágenes, la tecnología y la multimedia. Sin embargo, como en el teatro comunitario la plástica también trabaja con la identidad y la memoria es importante no ser efectistas puesto que se corre el riesgo de perder el sentido de lo que se quiere contar.

La idea general del teatro comunitario es aprovechar la pobreza o falta de riqueza de recursos y en tal economía artística poner el elemento plástico en el lugar preciso. Como se trabaja con lo que se tiene, aún en la carencia siempre debe haber un criterio de selección.

El director debe saber que los elementos plásticos son importantes, y que no deben ser subestimados, ni librados para la confección al final de la gestación del espectáculo. Encarar el vestuario y la escenografía de forma temprana es garantía de efectividad.

Es importante para el director, vestuarista y escenógrafo buscar información, ésta es crucial para la finalidad de expresar mejor el mensaje. Es el director el que tiene la visión de conjunto y piensa el espectáculo como una totalidad y, en este sentido, la confianza del grupo y del director en el escenógrafo y vestuarista es importante como así también considerar la variable de la flexibilidad. En equipo, director, escenógrafo y vestuarista deben ir tomando permanentemente decisiones que irán ajustando en el devenir del proceso artístico.

El vestuario o la caracterización debe ser visto como una totalidad a la que se le suma el peinado, el maquillaje, los accesorios y la utilería de mano. Todos estos elementos hacen a la imagen del vecino-actor. Cuanto más encarnado tenga el vecino al personaje, mejor lo interpretará y, por otra parte, sabrá que no podrá tomar decisiones radicales individuales como teñirse de rojo o rasurarse el cabello, por ejemplo, si esto no es compatible con su personaje.

Los directores de teatro comunitario coinciden en que es recomendable hacer síntesis de los elementos que se usan. Siempre hay un proceso de mesa, de trabajo sobre bocetos de muestra, que, en el mejor de los casos y para no caer en estereotipos se trabajan a partir de la información, documentación, fotografías de álbumes familiares,

diarios y recortes de época.

Como muchas veces los espectáculos de teatro comunitario se realizan al aire libre, esto modifica la concepción del vestuario y la escenografía porque se utiliza la luz del día. La iluminación en espacio cerrado es entendida como unidad plástica y complemento de la misma.

Muchas veces, para los personajes de bloque (militares, obreros, religiosos, estudiantes) es importante un vestuario base sobre el que se pueden agregar otros accesorios fácilmente y a la vista del público. Un vestuario base puede consistir en una camisa campesina blanca y una pollera negra. A éstas se le suman una serie de accesorios que denotan cambios de época y/o de personajes (pañuelos en la cabeza o en el cuello, batones de determinados colores, delantales, etc.)⁵.

La exageración de un elemento (una barriga prominente al descubierto, una nariz de látex) y los objetos de utilería de mano (una jaula, una valija de inmigrante, una biblia) son, muchas veces, recursos importantes para la construcción de un personaje; aportan el efecto de lo que se busca contar con ello.

Es sumamente útil componer personajes a partir del vestuario o a partir de algunos elementos que les sirvan a los vecinos para ensayar (por ejemplo, al que interpreta un militar el hecho de calzar botas firmes lo obligará a trabajar la postura corporal del personaje que encarna). Como este tipo de teatro no es de actores profesionales, esta práctica ayuda y concientiza a que los vecinos-actores tengan en cuenta que la importancia del vestuario, el arreglo y los detalles del mismo son

fundamentales para la calidad de la imagen plástico-estética del espectáculo.

Cuando se abordan épocas históricas no es sólo importante *qué* se usa sino *cómo* se usa. Utilizar faldas largas de principios de siglo imponen una forma de sentarse y de caminar diferente. El espectador ve y lee en imagen inmediata todo lo que el personaje cuenta a través de la plástica.

Muchas veces, cuando se trabajan épocas, el vestuario no reproduce los códigos realistas; esta decisión surge cuando los personajes aparecen exaltados o exacerbados. El aspecto grotesco se suele trabajar en los personajes que se quieren ridiculizar para que causen risa y no espanto.

El escenógrafo *cachivachero*, en opinión de Omar Gasparini, o el *cirujero cultural* como lo denomina el maestro Mauricio Kartun, es bienvenido, siempre y cuando se cuente con un lugar para guardar los elementos recolectados. También es ideal un espacio para acumular material de desecho que podrá utilizarse para la confección de materiales escenográficos, de utilería o vestuario.

Como este tipo de teatro es de naturaleza artesanal y no industrial como otras formas de arte, conviene instalar la idea de *buscar cosas para encontrar* y de hacer asociación libre porque la tendencia generalizada es remitirse directamente al naturalismo que impone la televisión.

Hay agrupaciones comunitarias, que trabajan con lo que ellos mismos llaman *flashes*, esto es que en las esquinas o paradas de colectivos ya hay apostados, antes de que comience la función, algunos integrantes en proceso de maquillaje lo cual genera un atractivo especial en el transeúnte. Cuan-

do el maquillaje se hace a la vista del público ya se está contando; vestirse es, también, entrar en personaje.

9. EL CONVIVIO ENTRE VECINOS-ACTORES Y ESPECTADORES

"Una vez eliminados los asientos fijos y la división del espacio, comienzan a ser posibles relaciones completamente nuevas. Pueden verificarse contactos corporales entre actores y espectadores.... puede producirse la sensación de participar en una experiencia común."

Richard Schechner⁶

Después de la dictadura y después de la desconfianza que generó la falta de representatividad política y los espacios de poder que ganaron los medios de comunicación masiva con su discurso exacerbado acerca de la inseguridad, lograr que grandes grupos de personas se reúnan para hacer teatro sin dar la espalda a los intereses sociales es, sin duda, un hecho político. Y en esto coincidimos con Jorge Dubatti en 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.

En el teatro comunitario se propicia la conjunción de presencias humanas directas sin intermediaciones de ninguna índole en un espacio y tiempo común en el que confluyen vecinos-actores y vecinos-espectadores. Esta práctica de estar

con otros, el convivio teatral, (Dubatti, 2003: 17) es conjunción de presencias e intercambio humano directo, una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria que reacciona contra la desterritorialización y las intermediaciones técnicas que imponen, por su naturaleza, la televisión, el video, el cine y las redes ópticas. De esta manera, el teatro comunitario reivindica el carácter popular y festivo con el que tuvo su origen.

La esencia del convivio, del intercambio de ida vuelta entre vecino-actor y vecino-espectador se concretiza, muchas veces, en que quienes fueron espectadores de una obra en principio luego pasan a formar parte del grupo, y, así, surgen otros modos de pensar la realidad y generar proyectos nuevos.

En ese convivio de subjetividades se genera un agente intersubjetivo que en el teatro comunitario puede ser de *conjunción* y de *delegación* (Dubatti, 2003: 34). En el primer caso se asiste a la coincidencia en el sentimiento que se manifiesta a través de la risa, las lágrimas y el aplauso en la medida en que el espectador se identifica con el relato del que participa y siente que puede ser el propio. En el caso de la delegación surgen espontáneamente representantes encargados de llevar a cabo ciertas manifestaciones colectivas en nombre de todos, por ejemplo, que un espectador sea invitado a ser parte de las acciones relatadas.

Los espectáculos operan como purga catártica para que con la identificación del problema se tome conciencia, se reflexione y actúe en consecuencia. De ese expresar y rescatar, a través de sus historias, la memoria y la posibilidad de creer en un

mundo mejor surge la extraordinaria empatía que logran los vecinos-actores con el público en cada función.

10. TRANSFORMACIÓN SOCIAL DEL VECINO QUE FORMA PARTE DEL TEATRO COMUNITARIO

El teatro comunitario, como toda creación artística es transformadora en tanto congrega a los vecinos-actores a pensar, compartir, expresar, debatir, y estimular ideas y acciones. Sus integrantes son artistas atentos, abiertos, ocupados y preocupados por la realidad social para encontrar la manera de incidir en ella y originar cambios. Cumple una función de rescate de identidades, de encuentros, comunicación, de recuperar las historias del barrio, de la ciudad, de la nación, de los lazos sociales y de las sucesiones generacionales y rompe con el aislamiento, la uniformidad y la pérdida de diferencias locales, regionales, etarias que propone la cultura liberal y globalizada.

Como explicábamos antes, y dado que quien integra un grupo de teatro comunitario debe conocer las reglas y normas de funcionamiento, se favorece el aprendizaje y la práctica de gestión democrática. En los procesos creativos surgen temas para debates sobre cuestiones básicas de acción democrática como la toma de decisiones, el cumplimiento de las reglas de convivencia, la diferencia entre autoridad y autoritarismo. Todos estos temas se discuten desde la práctica de la horizontalidad y no sólo desde la teoría⁷.

Todo integrante de un grupo de teatro comu-

nitario asume con el colectivo de sus integrantes un compromiso con lo artístico: se compromete a practicar, ensayar, hacer funciones y colaborar con los aspectos técnicos y con las tareas organizativas que tengan que ver con las necesidades del funcionamiento de la agrupación. De esta manera, el teatro comunitario encarna una forma de organización vecinal porque el vecino-actor tiene que dejar de estar solo y pasar a trabajar colectivamente. Por lo tanto, el trabajo comunitario exige tenacidad de trabajo y disciplina (sin duda, valores devaluados en estos tiempos) para aceptar reglas y convenciones como las que impone el mismo juego.

Desarrollar o permitirse desarrollar la capacidad creadora es una auténtica transformación personal y, en consecuencia, social porque no sólo 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.

El cooperativismo y la organización son fundamentales a la hora de trabajar en teatro comunitario. Los grupos tienen, en general, más de 30 integrantes y, en ocasiones, son hasta doscientos o más los trajes que están dispuestos para que, en el menor de los casos, cada vecino-actor cambie su vestuario tres o cuatro veces como mínimo en cada función. Es digno de destacar la maquinaria artística que se organiza antes, durante y después de cada espectáculo. Cada integrante tiene una función asignada en el emplazamiento

de la utilería, armado y desarmado de la escenografía, trabajo en el maquillaje, supervisión de la asistencia, entre otras funciones, que compromete a cada uno en el engranaje para que el dispositivo funcione. Claro que esta práctica de organización requiere del esfuerzo de todos en la misma proporción.

11. RESISTENCIA CONTRA LA BANALIDAD Y RESILIENCIA ANTE LA ADVERSIDAD

"No hay culturas pobres. Nuestros países sufren de pobreza, no de culturas pobres."

E.I.T.A.L.C. (Escuela Internacional de Teatro de la América Latina y el Caribe)⁸

Contra la insignificancia y la banalidad que caracterizan estas épocas, los grupos de teatro comunitario se proponen con cada espectáculo pronunciarse acerca de las acentuadas e injustas diferencias socio-económicas y utilizar el teatro como herramienta o instrumento de conocimiento y comunicación para lograr, así, reconstruir la identidad social y cultural fragmentada de cada barrio, ciudad o región. La idea es generar, crear "espacios de subjetividad productores de sentido frente al desmantelamiento de las singularidades y recrear un pensamiento que expanda la alegría de la resistencia"⁹.

En el canon de la multiplicidad del teatro argentino actual, los grupos de teatro comunitario reman contra la corriente de las nuevas condiciones culturales y luchan contra las formas de expresión vacías de sentido que proponen la enaje-

nación y la insignificancia. Por el contrario, 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.

El teatro comunitario se erige en bastión de resistencia porque estos fenómenos no nacen organizados por instituciones, sindicatos o partidos políticos, sino a partir de circunstancias muy palpables: la exclusión socio-cultural en la que sistemáticamente fueron agrupándose cada vez más individuos. Y, 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.

El teatro comunitario es también manifestación de resiliencia o capacidad de construir frente a la adversidad o el infortunio porque son capaces de fortalecerse y salir transformados del dolor. Generan sentido en el sinsentido y en la insignificancia, y productividad en el sufrimiento. Obtienen riqueza de la pobreza y transforman la precariedad humana en fuerza ideológica y estética (Dubatti, 2002: 63).

Afortunadamente estos fenómenos artísticos micropolíticos son altamente multiplicadores por su calidad de espontaneidad y resonancia inmediata, y se propagan muy rápidamente. Cada vez son más los grupos de teatro comunitario en diferentes puntos del país que se reúnen con el objetivo de producir en conjunto acontecimiento poético y de lograr conmover una y otra vez a público e intérpretes.

Notas

- ¹ El siguiente capítulo fue posible de ser pensado y elaborado a partir del material grabado en las numerosas entrevistas que la autora del volumen tuvo con Adhemar Bianchi y Ricardo Talénto; del documento *Arte y Transformación Social* elaborado por los integrantes de la Red de Teatro Comunitario y del escrito *Res o no Res, el Grupo de Teatro Comunitario de Mataderos* de Estela Calvo.
- ² El siguiente apartado ha sido resultado del Seminario de música y teatro comunitario dictado por Néstor López en el Circuito Cultural Barracas para directores y responsables musicales de grupos de teatro comunitario durante junio y julio de 2006.
- ³ Contaba como ejemplo Néstor López, una situación de la presentación de *Los chicos del cordel*. Cuando Relicario Iglesias, quien guiaba al público por los diferentes rincones de Barracas pasaba por debajo del puente del ferrocarril, estaba especialmente pensado que si el cruce del tren por el puente alto coincidía con el cruce por debajo de la procesión de actores y público, Relicario debía detener a la procesión que lo acompañaba e inducirlos a escuchar su ruido. Allí recordaba la frase auspiciosa que le contaba su abuelo: "Cada tren que pasa es una oportunidad", texto que por otra parte, tenía mucho que aportar al eje argumental del espectáculo itinerante.
- ⁴ Notas extraídas del Seminario de Plástica que dictaron Omar Gasparini y Claudia Tomsig del Grupo de Teatro Catalinas Sur en el Circuito Cultural Barracas en sept., oct. de 2006.
- ⁵ Este ejemplo es aplicable, por ejemplo, al grupo Matemurga de Villa Crespo que, notablemente lo implementan es su espectáculo *La Caravana* para denotar cambios de épocas y personajes.
- ⁶ El epígrafe de Schechner aparece citado en el libro *Desde el mimo contemporáneo hasta el teatro participativo* de Alberto Sava a propósito del relato de sus experiencias como artista.
- ⁷ Muchas de las formas que utiliza la organización del teatro comunitario nutrieron a las asambleas barriales

que tuvieron su momento de mayor apogeo en el año 2002.

⁸ El fragmento es parte de algunos documentos de la experiencia del E.I.T.A.L.C. en ocasión del III Congreso de Teatristas en La Habana (1987) y aparece citado en el libro de Dacal, Enrique, *Teatro de la Libertad. Teatro callejero en la Argentina desde el movimiento grupal de los 80*, Buenos Aires, Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2006.

⁹ Saidón, Osvaldo, "Pensar es resistir", texto leído en el Coloquio de Homenaje a Gilles Deleuze, a los diez años de su muerte, en la Universidad Fluminense de Río de Janeiro, en *Página 12*, 12 de enero de 2006.

CAPÍTULO III

EL GRUPO DE TEATRO COMUNITARIO CATALINAS SUR

1. ORIGEN DEL GRUPO PIONERO DE TEATRO COMUNITARIO

"Las utopías sirven cuando uno ve posible llegar a ellas y no cuando se plantean como trabas o imposibles."

Adhemar Bianchi

El Grupo de Teatro Catalinas Sur nació en un año emblemático para la ajetreada historia de nuestro país. En julio de 1983, recuperada la democracia y de la inquietud de la Asociación Mutual del Barrio Catalinas Sur de La Boca, surgió la idea de brindar talleres a los vecinos y para hacerlo se convocó al teatrista Adhemar Bianchi. Es cierto que la Asociación Mutual ya desarrollaba actividades comunitarias como forma de resistencia y fortalecimiento del sentido solidario, pero varias veces se había visto entorpecida durante el gobierno de facto.