

# El teatro comunitario en Argentina: la celebración de la memoria

Juliano Borba \*

En este ensayo propongo mostrar el poder simbólico del teatro comunitario a partir del tema de la celebración de la memoria. Los conceptos celebración y memoria son principios que dirigen los trabajos de estos grupos teatrales comunitarios desde 1983, fecha de fundación del primer grupo, Catalinas Sur, en Argentina. Por un lado, el concepto de celebración está relacionado con la práctica festiva del evento teatral comunitario. Por otro lado, el concepto de memoria resume el claro interés de estos grupos de utilizar el arte teatral para interpretar su historia. En razón de estos referenciales prácticos relevantes, estos conceptos se tornan operativos en la aventura de interpretar el poder simbólico de este fenómeno teatral y social. Para desarrollar la conjugación de estos conceptos, celebración y memoria, primero caracterizo el teatro comunitario a partir de su práctica y su teoría. Finalizo empleando las ideas de Georges Balandier sobre el rol del espectáculo en la construcción y sostenimiento del poder, que me posibilitan entender el teatro comunitario como celebración, y las de Marshall Sahlins sobre el rol del lenguaje en la construcción de la historia y en la transformación cultural, que me permiten entender el teatro comunitario que tiene como tema la memoria.

## Características del teatro comunitario: prácticas y teorías

El teatro comunitario, en términos mundiales, no es un fenómeno completamente nuevo. En Argentina hace 25 años que un número creciente de vecinos empezó a reunirse y utilizar las artes para recuperar y celebrar las memorias e historias del barrio. Es un movimiento teatral que en la actualidad cuenta con más de treinta grupos articulados en una creciente red nacional. Grupos de teatro comunitarios fueron formándose gradualmente con el fin de la dictadura militar en los años 80. El primer grupo de esta red de teatro comunitario fue Catalinas Sur, del barrio La Boca, en Buenos Aires. Fue una idea que surgió de una comisión de padres de la escuela local que querían hacer teatro como forma de hacer más sofisticados y complejos los encuentros barriales. Esta idea se concretó cuando el vecino uruguayo Adhemar Bianchi fue llamado para dictar un taller de teatro. El espacio de trabajo, la plaza del barrio llamada Islas Malvinas, ayudó a configurar la propuesta inicial: Grupo de Teatro al Aire Libre Catalinas Sur. El teatro callejero, en este período de transición política, significaba ocupar los espacios públicos y restablecer los lazos y redes sociales que en el período autoritario estaban tácitamente cerrados. Para eso el pueblo se acercó al teatro y se propuso el rescate de la memoria y de la cultura barrial haciendo de esto una forma de fiesta.

Este teatro realiza un rescate histórico y cultural por medio del cual se apropia con libertad de distintos lenguajes artísticos, principalmente los que eran practicados y que se estaban perdiendo: teatro de actores, máscaras y títeres de diversos modelos y tamaños, radio comunitaria, radio teatro, periodismo, articulación comunitaria, etcétera. Las actuaciones están basadas en el cómico circense, raíz del teatro nacional argentino. Con la cantidad de vecinos artistas que participan en estos grupos y con la urgencia de generar espacios igualitarios de participación los

---

\* Trabaja como docente en la Universidad Estatal de Santa Catarina (Brasil). Actualmente realiza la tesis doctoral sobre teatro comunitario en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.



grupos tienden a crear personajes prototípicos y utilizar escenas con coro y música. Hay un claro interés por la historia y en esta perspectiva practican una actitud de ironía ante los actos políticos oficiales, al mismo tiempo que proponen versiones, ideas, imágenes, mitos, payasos y héroes. Este tipo de teatro caricatural y paródico es influencia y sincretismo de una variedad de prácticas teatrales populares que formaron parte del arte y la cultura argentina: la opereta —ópera bufa musicada con hablas discursadas y cantadas de género cómico y sentimental—, la zarzuela —ópera dramática musical traída a la Argentina por los españoles e italianos—, el sainete —comedia corta de dos o tres personajes—, el candombe —ceremonia carnavalesca fundamental para el desarrollo de la música y el baile popular argentino—, y la murga —práctica festiva carnavalesca que empezó cerca de los años 1900 en los suburbios de Buenos Aires con tono de sátira política—, entre otras.

El teatro comunitario argentino tiene como premisa el contacto y diálogo entre los vecinos. Esta premisa está relacionada con las ideas de ocupar los espacios públicos y el teatro, encontrarse en el espacio territorial de las comunidades, que generan esa inmediatez que los otros teatros no tienen. El director Adhemar Bianchi propone las raíces del teatro comunitario como prácticas anteriores al teatro occidental, antes de los griegos. Para él los rizomas teatrales que influyen en su grupo 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. El teatro comunitario sería un desarrollo cultural casi natural de grupos humanos que celebran juntos y tienen proyectos de valorizar sus idiosincrasias. Esta valorización es a partir del arte que les posibilita interpretar y comunicar sus ideas. La raíz más específicamente teatral sería el teatro hecho por las personas del pueblo. Este teatro comunitario de hoy sería un rescate contemporáneo de un modo teatral esencialmente relacionado con la cultura de las fiestas populares, practicada durante muchos siglos como una forma de comunicación y celebración de los grupos y sociedades humanas<sup>1</sup>.

Según la tesis de Marcia Pompeo Nogueira (2002:45), el teatro comunitario, o como ella lo llama teatro en la comunidad, o aún teatro para el desarrollo, utilizando la acepción inglesa *theatre for development* – TFD, surgió entre la Primera y Segunda Guerra Mundial a partir de los Agit-Prop, los teatros de agitación y propaganda del inicio del siglo XX. Para esta investigadora, las relaciones de comunidades con el teatro tiene dos vertientes originarias: por un lado, el teatro de propaganda, generado por los programas de desarrollo financiados por naciones ricas en los países que necesitaban ayuda, en continentes como África, Asia y Latinoamérica. Estas prácticas teatrales eran formas poco interactivas y tenían el objetivo de ofrecer mensajes sobre salud, agricultura, educación, etcétera, usando un lenguaje que fuese eficaz para las regiones con alto nivel de analfabetismo. Por otro lado, el teatro para el pueblo, grupos teatrales sensibilizados por las temáticas de la guerra, por las relaciones desiguales entre ricos y pobres, investigaron estos problemas cotidianos en sus producciones artísticas y presentaron sus espectáculos en las comunidades. A través de evaluaciones críticas de esas prácticas surgió lo que Pompeo Nogueira llama “teatro poéticamente correcto”. O sea, un modelo de teatro no desde afuera de las comunidades, sino desde dentro de las comunidades, hecho por estas en un ambiente de participación y diálogo, utilizando la imaginación para manipular dialécticamente los contenidos, formas y realidades (2002: 45-63).

Baz Kershaw interpreta este movimiento de llevar un arte de alta calidad producido en el centro para las periferias como democratización de la cultura. Para él los resultados más expresivos de este procedimiento hegemónico y dominante son reforzar el papel consumista del pueblo y generar una sensación de que ellos jamás

<sup>1</sup> Entrevista con Adhemar Bianchi en El Galpón de Catalinas realizada el 22 de diciembre 2007.

serán aptos para hacer algo así, o sea que ellos no tienen el derecho ni la capacidad de hacer su propio arte y de pensar su propia cultura, como una conspiración para mantenerlos en sus propias subyugaciones no creativas. Su investigación apunta a una transición hacia un teatro más participativo que él llama democracia cultural (1992: 149).

Eugene van Erven, Susan Haedicke y Tobin Nellhaus realizaron investigaciones distintas sobre el teatro comunitario contemporáneo en diferentes regiones del mundo. Ellos acordaron que el teatro comunitario da nombre a prácticas diversas y esta diversidad está relacionada con circunstancias geográficas, económicas, políticas, sociales y culturales en las que estas comunidades están insertas, y además con los objetivos de los que lo hacen. No obstante, estos tres investigadores lograron descubrir tres características comunes: a) participación de miembros de la comunidad con objetivo de garantizar la autoridad colectiva; b) trabajo artístico generado colectivamente a partir de improvisaciones con la dirección de un profesional que puede pertenecer o no a la comunidad; c) redefinición de los textos teatrales, los cuales generalmente son remplazados por historias locales y personales. La idea general es practicar el teatro como un proceso social, político y cultural y no solamente como un proceso estético (Haedicke y Nellhaus, 2000; Van Erven, 2001).

Muchos de estos estudios hacen referencias a las ideas de Paulo Freire y Augusto Boal para explicar el teatro comunitario dialógico, participativo e independiente. Freire (1972) fue pionero en proponer una metodología de educación a través del diálogo, participación colectiva y utilización de contenidos generados desde dentro de los grupos, lo que él llamó temas generadores. Dentro de estos paradigmas el teatro comunitario podría ser el propio proceso de educación. Boal generó sus ideas de la evaluación de sus prácticas teatrales pseudo revolucionarias tomando las ideas de Freire. Su teatro surgió el de un grupo de intelectuales de la ciudad que presentaba en comunidades una obra que propugnaba que el pueblo tomase sus armas para luchar por sus derechos. A partir de una autoreflexión percibió que el teatro debería ser hecho por la gente como preparación educacional y cultural para la acción, o mejor, la revolución. Sus propuestas fueron radicales en el sentido de posibilitar la participación, no solamente de actores o cualquier interesado en hacer teatro, sino también y sobretodo de los espectadores, que a partir de este momento él empezó a llamar espect-actores, o sea, capaces de expresarse a través del teatro. El teatro para Boal (1978) servía claramente como una herramienta de comunicación y debate, una forma participativa de articulación y generación de ideas y acciones a través del teatro. Esta propuesta poética política fue una fuerte fundamentación práctica para que el teatro fuera popularmente practicado con la filosofía del diálogo y participación propuesta por Freire.

En este sentido, el teatro comunitario argentino es un arte cultural colectivo, con métodos dialógicos e inclusivos, que construye identidad colectiva a partir del rescate de la memoria. Los integrantes de la Red de Teatro Comunitario en Argentina creen, a partir de sus experiencias propias, que el arte puede ser un transformador social si se agrega la gente para actuar según sus intereses. En este sentido su proceso de producción, circulación y consumo es conscientemente distinto del arte comercial, que para ellos es un arte preparado para ser consumido, un arte de venta y exhibición que no dialoga. Este es un arte que no motiva a las personas a hacer lo suyo, por eso consolida el status quo<sup>2</sup>. Este arte es predominantemente un arte mediado por los vehículos de comunicación de masa. En este sentido el arte comunitario es distinto porque es un arte inmediato, en contacto directo entre los artistas y su comunidad.

---

<sup>2</sup> Entrevista con Adhemar Bianchi en El Galpón de Catalinas realizada el 22 de diciembre 2007.



## El teatro comunitario y el poder de la memoria

En Latinoamérica el año de 1983 fue importante por marcar el fin de las dictaduras militares en Argentina y Brasil. En Argentina esta fecha supuso el fin de un siglo de sucesivas intervenciones militares autoritarias y el paso a gobiernos constituidos democráticamente. El mundo de los 80 experimentó cambios generalizados de proporciones inéditas con circunstancias tales como la disolución del poder del estado y la transnacionalización del mercado a partir de los procesos y productos de la globalización. Resumiendo, el surgimiento de una sociedad con características nuevas, “en que todo queda mostrado y todo es puesto a actuar” (Balandier, 1994: 37), lo que vamos a llamar aquí “sociedad del espectáculo”, tomando el término de Georges Balandier (Ibid.) Este es el contexto en el cual se desarrolló el teatro comunitario argentino, como un sueño utópico de integrar la sociedad del espectáculo a partir de un sincretismo de lenguajes artesanales, sin hacer concesiones de sus valores y objetivos: celebrar la memoria a partir de los intereses de la comunidad. De este modo esta práctica fue envolviendo a los vecinos y estos fueron experimentando sus beneficios.

Marshall Sahlins muestra que existe una relación dialéctica entre historia y cultura en la que el lenguaje juega un rol importante de interpretación y comunicación. De acuerdo con Sahlins, el evento histórico no debe ser interpretado solamente como un acontecimiento característico del fenómeno. La atención debe venir de la relación entre el acontecimiento y un sistema simbólico dado, aunque como fenómeno este tenga fuerzas y razones propias, independientes de cualquier sistema simbólico —el evento se transforma en lo que le es dado como interpretación (2003: 14-15). El teatro comunitario, a partir de su creatividad interpretativa y su enfoque sobre las historias desafía el orden simbólico dominante al mismo tiempo que propone nuevos símbolos y sistemas de significación. Utilizo tres espectáculos de Catalinas Sur y uno del grupo Patricios Unidos de Pie como ejemplos de este potencial en acción. El primer espectáculo es *El vengador del riachuelo*, un espectáculo de títeres para adultos basado en un radio teatro escrito por el grupo Catalinas Sur. Retrata el período de 1930, cuando se incrementaron las disputas entre los sectores dirigentes y la sociedad dividida ante un gobierno popular, democrático, pero inoperante, hasta que se llega al golpe militar del General Uriburu contra Yrigoyen. Uno de sus protagonistas es Abelardo, un joven de 25 años que llega a La Boca, Buenos Aires, para solucionar el misterio del asesinato de su padre, el cantor llamado Zorzal. Como historia de un héroe de la comunidad, el protagonista es inteligente, valiente e incorruptible y se junta con los vecinos para encontrar al asesino de su padre y combatir a una clase dominante corrupta que está enfrentando la crisis de forma oscura y criminal. Este es el último espectáculo del grupo Catalinas Sur, que tiene su estreno previsto para 2008.

El segundo espectáculo es *El Fulgor Argentino*, el más importante de Catalinas. Estrenado en el final de 1998, cuenta, en la visión del grupo, 100 años de historia Argentina, de 1930 a 2030. Esta no es una producción histórica, sino un rescate de algunos pasajes que quedaron guardados en la memoria colectiva y de los que el grupo deseó dar su versión. La metáfora y el hilo conductor es el Club Social y Deportivo El Fulgor Argentino, un club barrial de La Boca, que a través de sus actividades, durante estos 100 años, se torna la lente por la cual esa historia es vista y el futuro es vislumbrado. Según Jorge Dubatti, este club de barrio se transforma en la unidad espacial del relato y se convierte en una alegoría del país (Dubatti en Bidegain, 2003: 130). Para este espectáculo el equipo de dramaturgia contó con la asesoría de un historiador de la comunidad.

El tercero es el espectáculo *Venimos de muy lejos*, que cuenta la historia de la ocupación del barrio de La Boca por inmigrantes a través de una colección y selección de fragmentos de historias y personajes reales y también chismes y leyendas que habitan la imaginación y la memoria de los habitantes del barrio. De forma declarada el espectáculo no tiene pretensiones históricas o antropológicas,



partiendo de las historias comunes del barrio y de la imaginación artística para retratarlas. No obstante, esta libertad permitió celebrar la llegada de estos inmigrantes, que en un conventillo viven momentos de dificultad y de esperanza. Su estreno fue en 1990 y a partir de esta fecha fue puesta en escena todos los años con impresionante éxito de público.

Por último, el grupo Patricios unidos de pie, del pueblo de Patricios, en el partido de 9 de Julio, en la provincia de Buenos Aires, es un ejemplo emblemático por su claro poder estético y simbólico para generar nuevos significados y articulaciones en el seno del mismo pueblo, moribundo hasta la creación del grupo de teatro. Nadie escuchó nada de este pueblo, que padecía de falta de motivación desde 1977, cuando el ferrocarril dejó de pasar por allí. Las 6000 personas que vivían en Patricios se redujeron gradualmente en 600. Este grupo teatral surgió en 2002, cuando las dos directoras, la médica Mabel "Bicho" Hayes y la directora teatral Alejandra Arosteguy, invitaron a Adhemar Bianchi y Ricardo Talento para realizar un taller de teatro comunitario en este pueblo.

Con el teatro se generó una nueva vida en el lugar. Los primeros encuentros del grupo buscaron rescatar la memoria de Patricios. Después, estas historias personales y comunitarias fueron sintetizadas en el espectáculo Nuestros recuerdos. El espacio escénico es la antigua estación de tren, ahora reciclada por el grupo, o sea, por la comunidad. También se articuló un festival de teatro comunitario en Patricios, en el cual la comunidad presenta su espectáculo y genera espacio para la presentación de otras comunidades, creando así un intercambio de historias, de estéticas y de técnicas. Las 600 personas que habitan el pueblo pasan a ser más de 1.000. Estas se alojan en las casas de los habitantes. A partir de la organización teatral otras organizaciones empezaron a modificar esta y otras comunidades cercanas. Como ejemplo de organizaciones que surgieron a partir del teatro comunitario tenemos el Programa Pueblos, que tiene el objetivo de valorar la vida en el campo y evitar el éxodo rural utilizando la cultura y las artes. O sea, a partir de la identificación de las idiosincrasias de cada pueblo se busca generar oportunidades laborales con sustentabilidad, como fiestas, festivales, turismo rural, entre otras. El arte teatral logró diálogo, información, comunicación y técnica. Para eso, empezaron a arreglar las cosas en el pueblo para recibir a los visitantes y para valorizar la vida en el campo (Balmaceda, 2007 y Bidegain, 2007).

Con estos ejemplos quiero mostrar que las historias son ordenadas culturalmente, de acuerdo con los esquemas de significación. Y el arte posibilita un proceso de interpretación de acuerdo con las capacidades y necesidades humanas de simbolización. Sahlin propuso que, al mismo tiempo, los esquemas culturales son ordenados y cambiados históricamente, porque los significados son reevaluados cuando son realizados en la práctica (2003: 8-9). Lo que quiere decir que, si por un lado las personas organizan sus proyectos y dan sentido a los objetos partiendo de la comprensión preexistente del orden cultural, o sea, la cultura es históricamente reproducida en la acción, por otro lado, las circunstancias contingentes de la acción no se conforman necesariamente a los significados que le son atribuidos por grupos específicos. Los hombres creativamente repiensen sus esquemas convencionales, y así la cultura es alterada históricamente en la acción (Ibid.). "La verdad mayor de este diálogo consiste en la indisoluble síntesis entre pasado y presente, sistema y evento, estructura e historia" (Ibid.: 193). En este sentido, el lenguaje es el instrumento principal de este proceso, y como dijo Cassirer (1933: 23), no es immaculado u objetivo, sino más bien un mediador en la formación de los objetos.

Partiendo de estos principios puedo entender que el teatro comunitario como acción cultural e interpretación estaría, al mismo tiempo, poniendo en riesgo las estructuras simbólicas existentes y produciendo, compartido y consumiendo bienes culturales y artísticos, o sea, simbólicos, a partir de referencias culturales propias, críticas a las referencias dominantes. Ante la supremacía del poder de comunicación que tienen los sectores dirigentes, el teatro comunitario vino a ofrecer una al-

ternativa comunitaria para interpretar la historia a partir de una perspectiva local, al mismo tiempo en que se integró creativamente en la sociedad del espectáculo.

### **La celebración del teatro comunitario argentino**

Celebración en este ensayo es entendido como un concepto que remite a una predisposición humana simbólica colectiva de marcar de forma ritual y festiva aspectos de la memoria y de la identidad. Celebración es una práctica ligada al sentimiento colectivo de alegría de reunirse para producir, compartir o consumir juntos sus bienes materiales y simbólicos. Como dijeron Ralph Rinzler y Peter Seitel, “en cualquier lugar donde el espíritu humano se siente libre, las personas celebran. Todas las culturas conmemoran lo que las hace distintivas e importantes ante sus propios ojos” (en Turner, 1992: iix). La movilización festiva del evento teatral comunitario se articula en función del tono de satisfacción y de alegría de haber cumplido colectivamente con la misión artística y estar reuniéndose con sus convidados para compartir el resultado. El grupo Catalinas Sur surgió a partir de una fiesta del barrio, y mantiene la idea que generó el movimiento como un concepto operativo para sus procesos. El director Adhemar Bianchi me contó que ellos utilizan la idea de fiesta como una metáfora para sus eventos teatrales: “vamos a recibir a nuestros invitados y para eso tenemos que preparar todo muy bien. Nuestras ropas tienen que estar limpias y planchadas, el espacio necesita estar limpio y arreglado, tiene que haber comida y bebida. Tenemos que hacer un ensayo antes de la función para asegurar la calidad de nuestra presentación”<sup>3</sup>.

Siguiendo esta línea, los rasgos del evento teatral comunitario producido por estos grupos trascienden lo que podría caracterizar un espectáculo teatral. Es un ambiente que invita a los participantes a relacionarse entre sí a partir de la conmemoración: sándwiches, choripán, tartas, pizzas, agua, gaseosa, vino, entre otras cosas, están disponibles y son consumidos por las personas, que independiente de sus status sociales hacen una gran cola para comprar. Mientras están en la cola esperando la comida o comiendo tienen la oportunidad de interactuar. Interpreto esto como parte conmemorativa del ritual teatral comunitario que recibe, iguala e integra.

La celebración del teatro comunitario demostró ser un concepto base flexible que permitió a estos grupos reunirse para accionar con el arte según los nuevos y constantes desafíos del contexto espectacular de la sociedad. Las estructuras del poder autoritario, después de un siglo de intervenciones militares en el país, fueron integradas en la cultura de la comunidad. Para la directora del grupo Patricios Unidos de Pié, Mabel Hayes, el contexto de la dictadura generó relaciones de miedo y desconfianza y el teatro comunitario trajo una solución, incluso mucho tiempo después de su fin: “No había cómo saber si tu vecino era o no era un espía del gobierno militar. Las personas no interactuaban socialmente y solamente se conocían por medio de los prejuicios y chismes. Terminó en 2002 cuando empezamos con el grupo de teatro”<sup>4</sup>. O sea, incluso después del fin de la dictadura, las personas no se abrieron, no restauraron las redes sociales. Eso se explica porque muchos de los mecanismos de poder dominantes se conservaron a través de mecanismos más efectivos y difíciles de identificar y combatir que la violencia y el autoritarismo: la transposición y producción de imágenes, la manipulación de símbolos y su ordenamiento en el cuadro ceremonial (Balandier, 1994: 18).

Propongo que el teatro comunitario 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. Considero en mi articulación las diferencias circunstanciales entre la acción a partir de los medios de comunicación de masa y a partir del teatro. En este contexto, 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

<sup>3</sup> Entrevista con Adhemar Bianchi en El Galpón de Catalinas día 22 de diciembre 2007.

<sup>4</sup> Entrevista con Mabel “Bicho” Hayes en el Pueblo de Patricios realizada el 23 de noviembre de 2007.



consumir los productos de la industria cultural. Ellos ahora forman parte de esta industria cultural, y la desafían desde adentro con sus objetivos, sus teorías, sus métodos y sus productos. Si los sectores dirigentes necesitan de intermediarios para este contacto con la opinión y audiencia pública, el teatro comunitario tiene una ventaja porque es producido y presentado en los espacios públicos donde está la gente. Es decir, que si el poder dominante utilizaba y aún utiliza, a pesar de las diferencias del contexto, el hecho espectacular y los medios de comunicación de masas para garantizar la subordinación, los grupos de teatro comunitario entran creativamente en esta sociedad espectacular para celebrar la utopía de la vida comunitaria a través de un contacto inmediato con la gente.

La propuesta comunitaria, en este combate ideológico del arte del pueblo contra el arte dominante, es que el pueblo, al contrario de transformarse en "figurante fascinado del drama al que le invitaba a participar el dueño absoluto" (Balandier, 1994: 35), y ahora lo hace desde numerosos poderes difusos y a veces contrastantes, es invitado a acercarse al teatro y agruparse para protagonizar una fiesta de investigación por la memoria. A través del lenguaje teatral, encontraron no la antropología teatral, sino una antropología social de sí mismos, para transformar la sociedad según sus propios intereses<sup>5</sup>. El teatro comunitario, a partir del acto de celebrar artísticamente, es una herramienta de poder cultural. Una práctica que puede desafiar los esquemas propuestos y proponer otros nuevos.

Por otro lado, el teatro comunitario articula una serie de elementos que podrían justificar este poder popular de generar signos y significados a partir del concepto de celebración. Sus rituales de celebración se constituyen sobre la puesta en escena de historias locales como un momento principal, o sea, es una celebración donde el grupo comunitario comparte sus mitos y sus valores. El vengador del Riachuelo, por ejemplo, surge como contrapunto a la clase dirigente de la década de los años 30. El propio Abelardo se propone como el héroe y el bufón, mostrando otro modelo, que es el hombre popular que piensa y acciona a partir de sus valores y estos son comunitarios. El elemento artístico popular es mirado con curiosidad de aprendizaje por el teatro comunitario, que ambiciona ser el palco que genera conexiones con los orígenes artísticos y sociales de las comunidades, como el circo, las parrilladas, los bailes y los teatros. Los lugares y espacios del teatro comunitario están llenos de significados a partir de la fiesta y la celebración. Son generalmente espacios públicos que, por abrigar estos eventos espectaculares, se tornan monumentos llenos de poder simbólico para estos vecinos de estas comunidades.

Por último, es preciso reconocer la importancia de la palabra en este espacio de interpretación, representación y celebración comunitario. Incluso aunque esta venga principalmente acompañada de otros lenguajes artísticos, como la música, las artes visuales y escénicas, los objetivos de comunicación que tiene el teatro comunitario son facilitados por el poder mediador, objetivo y representativo de la palabra que se conjuga con coherencia con los demás lenguajes para producir un discurso escénico muy seguro y una relación de intertextualidad con su público eficaz. La cualidad de su dramaturgia, el rigor de hacer un arte de calidad conjugado con la energía del pueblo actuando, cantando, danzando y tocando junto es la razón del impacto de sus obras sobre los vecinos que se acercan para participar.

---

<sup>5</sup> Entrevista con Adhemar Bianchi en El Galpón de Catalinas día 22 de diciembre 2007.



## Referencias bibliográficas

AUGÉ, Marc (2005), *Los no lugares: Espacios del anonimato, una antropología de la sobremodernidad*, (1992), trad. Margarita Mizraji, Barcelona, Gedisa.

BALANDIER, Georges, (1994), *El poder en escena: de la representación del poder al poder de la representación* (1992), trad. Manuel Delgado Ruiz, Barcelona, Paidós.

BALMACEDA, Carlos (2007), *La historia de un pueblo que despertó en un teatro*, en *La Mestiza*, 1 (julio).

BIDEGAIN, Marcela (2007), *Teatro comunitario: resistencia y transformación social*, Buenos Aires, Atuel.

BOAL, Augusto (1977), *O Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

FREIRE, Paulo (1972), *Pedagogia do Oprimido*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.

HAEDICKE, Susan y NELLHAUS, Tobin, (eds., 2001), *Performing Democracy: International Perspectives in Urban Community Based Performance*, An Arbor, University of Michigan.

KERSHAW, Baz (1992), *The Politics of Performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*, London, Routledge.

PAVARANO, Cristina y BIANCHI, Adhemar (2007), *Historia de una utopía: Grupo Catalinas Sur 1983-2007*, Buenos Aires, El Galpón de Catalinas.

POMPEO-NOGUEIRA, Marcia (2002), *Poetically Correct Theatre for Development*, tesis de doctorado, Exeter, University of Exeter.

SAHLINS, Marshall (2003), *Ilhas de Histórias* (1985), trad. Barbara Sette, Rio de Janeiro, Zahar.

TURNER, Victor (ed., 1982), *Celebration: Studies in Festivity and Ritual*, Washington, Smithsonian Press.

VAN ERVEN, Eugene (2001), *Community Theatre: Global Perspectives*, London & New York, Routledge.

