# teatro de vecinos

de la comunidad para la comunidad

Edith Scher

Scher, Edith

Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad / Edith Scher ; ilustrado por Jorge Vallerga. - 1a ed. - Buenos Aires : Argentores, 2010.

310 p.; 22x15 cm. - (Estudios Teatrales)

ISBN 978-987-1752-08-9

1. Teoría del Teatro. I. Vallerga, Jorge, ilus. II. Título CDD 792.01

Fecha de catalogación: 25/10/2010

Esta edición fue aprobada por el Consejo de Dirección del INT en Acta nº Nº 299/10

### CONSEJO EDITORIAL

- > Mónica Leal
- > Alicia Tealdi
- > Marcelo Lacerna
- > Claudio Pansera
- > Rodolfo Pacheco
- > Carlos Pacheco

### STAFF EDITORIAL

- > Carlos Pacheco
- > Raquel Weksler
- > Graciela Holfeltz
- > Elena del Yerro (Corrección)
- > Mariana Rovito (Diseño y diagramación)
- > Jorge Vallerga (*Ilustración de tapa*)
- > Magdalena Viggiani (foto contratapa)

© INTeatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro ISBN: 978-987-1752-08-9

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723 Reservados todos los derechos

Impreso en Buenos Aires, noviembre de 2010 Primera edición: 2.000 ejemplares

Para Uriel, mi sol

Este libro que nace, tiene prescripto un destino especial: llegar a las manos, e intuyo que al alma, de los compañeros teatreros de todo el país. Tiene una intencionalidad: ¡entusiasmar! Tamaña empresa que se ha impuesto su escritora, Edith Scher y su editor, nuestro Instituto Nacional del Teatro.

Edith ha conseguido en este libro lo que yo creía imposible: bailar...y, mientras baila, explicar los pasos; escuchar la orquesta y susurrar en el oído del compañero inquietudes y preguntas que desmoronan certezas.

Qué quiero decir con esto: que Edith no solo es una profesional de la escritura y una académica de primer nivel en cuestiones de teatro, sino que también hace teatro y ¡teatro comunitario! O sea, se involucra desde todos los ángulos posibles e imaginables.

Es vecina, directora del grupo de teatro comunitario Matemurga, dramaturga, música, letrista. Canta y hace cantar. Es actriz... "¡Una desmesura!", estarán pensando. Y sí. Es una vecina que hace teatro comunitario; y para colmo, mientras lo hace lo cuenta.

Y aquí aparece lo maravilloso de lo colectivo, porque Edith no cuenta solamente desde su experiencia personal. Cuenta desde los otros. Para escribir este libro Edith no solo hace entrevistas, pregunta, repregunta, cuestiona, duda, hace dudar... No es una periodista, es una compañera de acción, de sueños. Llama a cualquier hora porque le surgió una inquietud. Y porque uno sabe que es Edith, contesta, recontesta, se vuelve a preguntar, a repreguntar, a dudar, a cuestionar, pero con la seguridad de que la cosa va en serio. Y en eso pongo las manos en el fuego por Edith y se las hago poner a todos ustedes, compañeros lectores. Lo que está escrito en este libro está hecho con la cabeza, pero sobre todo, como decimos en el barrio, con las tripas, o sea, con el corazón. Porque solo alguien que ama lo que hace puede entusiasmar a otros para que lo hagan. Y esta es una de las intencionalidades de este libro: que esta maravillosa celebración que es el "teatro" sea una posibilidad de la comunidad toda, que el desarrollo de la creatividad sea prioridad en nuestras vidas y que el arte sea un derecho para todos.

Ricardo Talento

¿Quién dijo que no hay sueños compartidos? Retirada de *La caravana*, Matemurga

Este libro no está pensado como una investigación, aunque, de alguna manera, un tanto heterodoxa, lo es. Lo escribo desde adentro mismo de la cosa, apasionadamente sumergida en ella. Trato de compartir algunas reflexiones sobre el trabajo, pensar sus alcances y dar cuenta de la historia de un montón de gente que desde 1983 a esta parte se dedica a lo que hoy llamamos teatro comunitario, de vecinos para vecinos, de la comunidad para la comunidad.

Estas reflexiones no se pretenden prescriptivas y nada de lo que aquí aparece es una receta de cómo llevar a cabo esta tarea. El trabajo presenta, en cambio, una serie de pensamientos a los que arribé en este instante de la vida del teatro comunitario y de la mía. Es una mirada posible, no la única. Por supuesto que no es un punto de vista inocente, sino que se asienta en algunas convicciones que han dialogado todos estos años con la experiencia. Ida y venida, ida y venida. Una de ellas, la más importante quizás, es mi profundo convencimiento de que el arte no es un medio ni una herramienta, sino que su práctica es transformadora en sí misma. La comunidad tiene derecho a esta práctica y el teatro comunitario genera transformación social por lo que provoca su condición artística y no por ser un envase de otra cosa más importante que él.

Este texto está escrito desde la pasión de aquel que ama lo que hace, porque esa tarea le da sentido a su existencia y a cada minuto lo despabila. Me siento muy afortunada de haber encontrado un espacio que, desde su propuesta creativa, resiste con alegría, da pelea a las reglas de un mundo muy injusto, a partir de una celebración.

Quiero agradecer, en primer lugar, a mis padres, León Scher y Tamara Bursuck. Gracias a ellos, a su incondicional presencia, a su apoyo permanente a lo largo de toda mi vida, he logrado construir todo lo que construí. Pude estudiar, formarme e indagar en varios caminos hasta decidir qué vida quería hacer, pero, fundamentalmente, gracias a ellos se generó en mí la capacidad de soñar. A mis padres, mi mayor y fundamental agradecimiento.

A mi hijo Uriel, por haberme acompañado en este arduo y extenso proceso de escritura, por manifestarme siempre cuán importante es para él que yo dirija un grupo de teatro comunitario y que construya creativamente con otros, y porque sus pensamientos, sus inquietudes, su modo de empezar a plantearse la vida, su

sensibilidad, me obligan a hacerme preguntas todo el tiempo, a no quedarme inmóvil jamás. Finalmente, porque su sola existencia alimenta día a día mis esperanzas.

A Adhemar Bianchi y a Ricardo Talento. Por su enorme generosidad y su gran sabiduría. Por su honestidad y coherencia. Por haberme enseñado a confiar en la fuerza colectiva de la comunidad. Por estar una y mil veces dispuestos, cada vez que los demás los necesitamos. Por haber discutido conmigo muchos de los conceptos que en este texto se vierten.

A mis maestros de teatro, especialmente a Raúl Serrano.

A todos mis maestros de música, especialmente al director del coro de la escuela primaria, Néstor Stofblat.

A mi profesora de literatura Elsa Drucaroff, por su inteligencia, su capacidad crítica, su pasión y su entrega como docente. Por su rebeldía.

A mi primer profesor de técnica vocal, Carlos Demartino.

A Corina Buschiazzo y Alfredo Iriarte, compañeros de teatro comunitario que en todos estos años enriquecieron tanto el trabajo de Matemurga, el grupo que dirijo. A Nora Mouriño, incansable y siempre solidaria.

A todos los integrantes de la Red de Teatro Comunitario.

A mis compañeros de Matemurga. Sin ellos, sin su presencia, su entrega y su deseo de construir juntos, no hubiera podido escribir una sola línea. Cada palabra de este trabajo está llena de las vivencias que tuve con ellos: ensayos (los emocionantes y los difíciles), funciones en lugares que jamás hubiera imaginado, discusiones enardecidas, rabietas, lágrimas, risas y abrazos.

A todos los que aportaron su testimonio.

A Carlos Pacheco, por su infinita paciencia.

A Silvina Bastianini.

Y un agradecimiento especial a aquellos que, de diversas maneras, me ayudaron a terminar este libro: Ariel, Julián y Ezequiel Scher (mi hermano y mis sobrinos), Tessy Authie, Alejandro Horowicz, Andrea Hanna, Claudia Poncetta, Liliana Palavecino, Eduardo Pérez, Jorge Vallerga, el equipo de plástica de Matemurga y, muy especialmente, a Daniel Mir.

Si hay algo que aprendí haciendo teatro comunitario es que hay que avanzar hacia los sueños y confiar en la fuerza colectiva. Que entre muchos se puede crear de otra manera y llegar a ciertos logros a los que nunca se podría arribar en soledad.

El teatro comunitario se erige y desarrolla con una lógica que va a contrapelo de los valores dominantes. Su ejercicio creativo transforma y deshace muchas de las certezas opresivas que parecen inamovibles. Eso me entusiasma.

Somos unos cuantos. Ojalá este libro despierte el entusiasmo de muchos más.

Lo que sigue es una cronología que va desde 1965 hasta 2009.

¿Por qué 1965? Porque ese es el año en que tanto Adhemar Bianchi, director del Grupo de Teatro Catalinas Sur, como Ricardo Talento, director del Circuito Cultural Barracas, comenzaron a hacer teatro, y ellos son, sin ninguna duda, los principales referentes de este modo de entender la relación del arte con la comunidad. Esa relación toma una forma específica a partir de 1983, pero se va gestando en los años previos. La cronología llega hasta 2009, sencillamente porque ese es el año en que terminé de escribir este libro.

Incluir tal cronología en un texto como este es un modo de poner en paralelo algunos hechos históricos, políticos, culturales, científicos, deportivos, sociales, religiosos y hasta climáticos, para tener un panorama más amplio del contexto en que se desarrolló el nacimiento del teatro comunitario y sus años previos. Tal sucesión de acontecimientos no pretende establecer ninguna relación de causa y efecto entre la historia argentina e internacional y el teatro comunitario, sino recordar aquello que sucedía mientras se engendraba lo que hoy conocemos como teatro de vecinos y, después, cuando este comenzó a ser un hecho. Un hecho que tuvo grandes alcances. El teatro comunitario no nace de la nada, sino que está atravesado por la historia de su tiempo. Dialoga con esa historia.

Por supuesto no está en la cronología todo lo que sucedió en ese período de 44 años. Seguramente, habrá algún acontecimiento olvidado u omitido. El criterio con el que la armé tuvo más que ver con lo que latía en mi memoria y en la de algunas personas a las que consulté (especialmente a Bianchi y a Talento) que con un rigor y una exactitud digna de otro tipo de abordaje (por cierto, muy necesario), que no es el que tiene este libro.

Este cuadro consta de 4 columnas: Argentina, El resto del mundo, Otros hechos culturales, científicos, deportivos, etcétera y El teatro comunitario.

	Argentina	El resto del mundo
1965	El presidente Arturo Illia dicta la Ley de Medicamentos que promueve la industria de los laboratorios nacionales. Esto lo enfrenta con las multinacionales farmacéuticas que, junto a otros grupos empresarios, como los petroleros, comienzan a conspirar, con el objeto de derrocar al gobierno.	El líder negro Malcolm X es asesinado en Manhattan. Estados Unidos comienza los bombardeos contra Vietnam del Norte.
1966	Un golpe militar derroca el gobierno de Arturo Illia. En su lugar asume Juan Carlos Onganía. Se desata una represión policial en la Universidad conocida como "La noche de los bastones largos". Comienza la denominada Revolución Argentina. En Córdoba la policía asesina al mendocino Santiago Pampillón, en el marco de una protesta de estudiantes.	Indira Gandhi es elegida primer ministro de la India. Se produce la Ilamada Revolución Cultural China, inducida por el líder del régimen, Mao Tse Tung.
1967	Adalbert Krieger Vasena, ministro del gobierno de Onganía, presenta su plan económico que promueve la transferencia de ingresos hacia las grandes empresas. La racionalización de la economía afecta a la pequeña y mediana empresa y a las industrias locales. Hay una devaluación del 40%, se congelan los salarios, se suspenden las convenciones colectivas de trabajo.	En Bolivia es asesinado Ernesto <i>Che</i> Guevara. En las elecciones en Uruguay sube al poder Oscar Gestido, militar constitucionalista del partido Batllista. Su vicepresidente es Jorge Pacheco Areco, quien a la muerte del primero queda como presidente.

Otros hechos culturales, científicos, deportivos, etcétera	El teatro comunitario
Glauber Rocha publica en Brasil el manifiesto del cinema novo, titulado <i>Una estética de la violencia</i> .  Los Beatles son condecorados con la Orden del Imperio, por la reina Isabel II de Inglaterra. El nuevo grupo de <i>rock</i> The Rolling Stones salta a la fama, al alcanzar el primer lugar en la lista de éxitos musicales con el tema <i>Satisfaction</i> . El Odin Teatret, dirigido por Eugenio Barba, y fundado un año antes, estrena su primer espectáculo.  En Estados Unidos se estrena <i>Dr. Zhivago</i> , dirigida por David Lean.  En Buenos Alres se estrena <i>Los días de Julián Bisbal</i> , de Roberto Cossa.  También en Buenos Aires se publica <i>El desatino</i> , de Griselda Gambaro.	Adhemar Bianchi se incorpora como traspunte al Grupo 65, en Montevideo, que estrena Burla por burla, dirigido por José Struch. Ricardo Talento se recibe de Maestro Normal Nacional en Junín, provincia de Buenos Aires y comienza a hacer teatro. Su primera directora es Isabel Icaparone y el segundo es Conrado Ramonet. A partir de ese momento y hasta 1968 hace en el Teatro de Abril, junto a muchos vecinos de Junín, 9 espectáculos. El grupo arma, también, una sala.
En Montevideo, Amanecer Dotta dirige Los diez días que conmovieron al mundo, una enorme puesta en la que participan todos los grupos de teatro independiente de esa ciudad. Fallece en París una de las grandes figuras de la vanguardia europea: el poeta surrealista André Breton. En California, muere Walt Disney, el creador del ratón Mickey. En Nueva York muere el actor Buster Keaton. En Houston se consigue por primera vez el implante de un corazón artificial. Inglaterra gana el Campeonato Mundial de Fútbol. En Buenos Aires se estrena Las paredes, El campo y Los siameses, todas de Griselda Gambaro. Esta última en el Instituto Di Tella.	Adhemar Bianchi hace la asistencia técnica y es traspunte en el Grupo 65, que estrena <i>La Celestina</i> , dirigida por Sergio Otermi.
Elizabeth Taylor es galardonada con el Oscar por su interpretación en ¿Quién le teme a Virginia Woolf? En Nueva York se estrena el musical Hair. Se publica Cien años de soledad, de Gabriel García Márquez.	Adhemar Bianchi participa de la puesta de <i>The knack</i> , de Ann Jellicoe, dirigida por Omar Grasso y trabaja como su asistente de dirección.

	Argentina	El resto del mundo
		Se produce la Guerra de los Seis Días entre Israel y los Estados árabes. Se cumple el 50º aniversario de la Revolución Rusa.
1968	Muere John William Cooke, máximo referente del peronismo revolucionario, ideólogo de la resistencia peronista, cuyo pensamiento tuvo una clara influencia en grupos de intelectuales peronistas, organizaciones sindicales y formaciones políticas y guerrilleras de mediados de los '60. Cerca de Taco Ralo, en Tucumán, es descubierto, por primera vez, un grupo montonero, que se autodenomina Comando Montonero 17 de Octubre. Raimundo Ongaro, representante de la corriente combativa, es elegido para estar al frente de la Confederación General del Trabajo, pero Augusto T. Vandor desconoce su designación. Por ello, se produce una fractura que divide a la organización en CGT y CGT de los Argentinos.	En París se produce una de las revueltas estudiantiles más importantes del siglo xx: el Mayo Francés.  Martin Luther King, luchador de los derechos civiles de los negros, es asesinado en Memphis. En Checoslovaquia empieza la Primavera de Praga. Robert Kennedy, elegido en Los Ángeles candidato demócrata a las elecciones presidenciales, es herido de muerte en un atentado. El republicano Richard Nixon es elegido presidente de los Estados Unidos.
1969	En Córdoba se produce una protesta masiva de obreros y estudiantes, contra el régimen del general Onganía. La protesta pasa a la historia con el nombre de "El Cordobazo". El líder obrero de este levantamiento es Agustín Tosco, principal referente del sindicalismo clasista.	Estados Unidos envía a Uruguay al policía e integrante de la CIA Dan Mitrione, quien enseña y aplica la tortura contra los integrantes del movimiento Tupamaro. Golda Meir asume el cargo de primer ministro de Israel.

Otros hechos culturales, científicos, deportivos, etcétera	El teatro comunitario
En Broadway se estrena la película 2001: Odisea del espacio, de Stanley Kubrick. Se estrena en Londres El submarino amarillo, un filme de dibujos animados con música de Los Beatles. El director Pino Solanas estrena en Buenos Aires la película La hora de los hornos.	Bianchi es traspunte de luces en la puesta de <i>Romeo y Julieta</i> , con dirección de Hugo Ulibe, del Grupo 65. Hace la escenografía de <i>Asia y el Lejano</i> <i>Oriente</i> , espectáculo dirigido por Hugo Márquez.
El hombre llega a la Luna. El grupo británico Led Zeppelin lanza su primer álbum. En Londres, Los Beatles hacen su última actuación en público en el techo de su discográfica. En el estado de Nueva York se hace el multitudinario festival Woodstock, como manifestación a favor de la paz. Actúan, entre otros, Joan Báez, Janis Joplin, Joe Cocker, Carlos Santana, The Who. Muere, en Suiza, el filósofo Theodor Adorno.	Bianchi trabaja como actor en <i>Como gustéis</i> , de William Shakespeare, junto al Grupo 65, dirigido por Omar Grasso. Comienza a estudiar en la Escuela Nacional de Arte Dramático y luego pasa a la escuela del Teatro Circular de Montevideo. Allí actúa, desde el '69 al '73, en <i>Lorenzaccio</i> , de A. de Musset, <i>Divinas palabras</i> , de Ramón del Valle Inclán, <i>La comuna de París</i> , todas dirigidas por Omar Grasso, <i>Los mendigos</i> , dirigida por Hugo Márquez y <i>Moritat</i> , de Bertolt Brecht, dirigida por Jorge Curi. También en el Circular trabaja como asistente de dirección de ambos. Hace un seminario de

	Argentina	El resto del mundo
1970	Los Montoneros secuestran al general Pedro Eugenio Aramburu, lo juzgan y lo ejecutan. El mismo mes asume la Presidencia el general Marcelo Levingston.	Dan Mitrione es secuestrado en Uruguay por los Tupamaros, quienes exigen la liberación de 150 prisioneros para salvar su vida. Con el apoyo de Richard Nixon, el gobierno de Uruguay rehúsa el canje. El MLN (Tupamaros) ajusticia a Mitrione. En Chile el presidente Salvador Allende nacionaliza todos los recursos mineros y combustibles del país. Yasir Arafat, líder de la organización guerrillera Al-Fatah es elegido en El Cairo jefe supremo de la Organización para la Liberación de Palestina.
1971	En Madrid Juan Domingo Perón recibe el cadáver de Eva Perón, que había sido secuestrado y mutilado por militares de la Revolución Libertadora.  Alejandro Agustín Lanusse reemplaza en la Presidencia a Levingston y da por finalizado el bloqueo político impuesto desde los comienzos de la Revolución Argentina, restituye las libertades públicas y privadas y levanta las proscripciones, asumiendo el compromiso emanado del documento de la	En Uruguay asume la Presidencia Juan M. Bordaberry. Se fugan del penal de Punta Carretas 111 presos tupamaros. Es depuesto en Bolivia el general Juan José Torres. Su gobierno había nacionalizado el estaño e iniciado las tratativas con la URSS para la construcción de una refinería de ese metal.

Otros hechos culturales, científicos, deportivos, etcétera	El teatro comunitario
	dirección con Grasso y dirige El liberado, de Brecht. Actúa en Operación masacre, de Rodolfo Walsh, dirigido por Jorge Curi. Talento viene a Buenos Aires para estudiar teatro. Hace su primer curso en el Teatro IFT con Lito Gudkin, un argentino residente en Rumania, que estaba de paso por Buenos Aires. Comienza a trabajar en el programa Sábados Circulares, con Nicolás Mancera, en Canal 13, haciendo el personaje de Alfonso, primo de Miguel Gila.
En Buenos Aires cierra el Instituto Di Tella. Y Luis Federico Leloir recibe el Premio Nobel de Química. En la misma ciudad se estrena la obra El avión negro, escrita por Roberto Cossa, Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana y Ricardo Talesnik. Se crea el colectivo cultural Octubre en el que participa activamente el actor Norman Briski.	Talento ingresa a los cursos de actuación dictados por Hedy Crilla con quien estudia hasta 1973. Hace pequeños papeles en el ciclo Gran Teatro Universal, que se emite por Canal 7. Ingresa al Teatro San Martín donde actúa en Último match, de Eduardo Pavlovsky. Bianchi continúa en el Teatro Circular de Montevideo.
El poeta chileno Neftalí Reyes, más conocido como Pablo Neruda, recibe el Premio Nobel de Literatura. Muere en Nueva York el compositor ruso Igor Stravinski. Jerzy Grotowski visita Buenos Aires.	En Montevideo, Adhemar Bianchi milita en el Frente Amplio. Con un grupo de Agit Prop, dirigido por Villanueva Cosse, hace <i>El distraído</i> . En Buenos Aires, Talento actúa en <i>El círculo de tiza</i> caucasiano, de Bertolt Brecht, dirigida por Oscar Fessler, en el Teatro San Martín.

	Argentina	El resto del mundo
	convocatoria La Hora del Pueblo, para luego arribar al Gran Acuerdo Nacional (GAN). En Córdoba se produce "El Viborazo", también conocido como "Segundo Cordobazo".	
1972	Se produce la masacre de Trelew: 16 miembros de distintas organizaciones son asesinados tras un intento de fuga del penal de Rawson. El 17 de noviembre Perón vuelve por primera vez a la Argentina, luego de 17 años de exilio. Por no estar en el país con la suficiente antelación impuesta como condición por el gobierno militar, no puede presentarse como candidato a las elecciones previstas para marzo del año siguiente. Retorna a España.	Raúl Sendic, dirigente tupamaro es apresado por segunda vez y permanece en la cárcel hasta 1985. En Estados Unidos se produce un escándalo de espionaje de los republicanos a los demócratas, al que se denomina "Watergate".
1973	En marzo, el candidato designado por Perón, Héctor J. Cámpora es elegido presidente. En mayo se produce "El Devotazo", liberación de presos políticos que habían participado de las luchas contra las dictaduras desde 1966. En junio Perón regresa a la Argentina. El día de su llegada se produce la Masacre de Ezeiza, violento enfrentamiento provocado por la derecha peronista contra la izquierda peronista. En octubre, la fórmula Juan Domingo Perón-María Estela Martínez de Perón asume la Presidencia. Unos días después, y luego del asesinato de José Ignacio Rucci, secretario general de la CGT, nace la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), fuerza parapolicial	Con al apoyo de Juan M. Bordaberry, quien disuelve el Congreso, se produce el golpe cívico-militar en Uruguay. Inmediatamente hay una gran huelga general contra el golpe. Se produce el golpe de Estado en Chile. Cae el presidente Salvador Allende. Estados Unidos se retira de Vietnam.

Otros hechos culturales, científicos, deportivos, etcétera	El teatro comunitario
Los Juegos Olímpicos de Munich acaban en tragedia. Once atletas israelíes son asesinados por un grupo terrorista palestino denominado Septiembre Negro. Se estrella en la cordillera de Los Andes un avión que llevaba integrantes de un equipo de rugby de Uruguay. Dieciséis personas sobreviven alimentándose con los cadáveres del accidente. Con dirección de Francis Ford Coppola se estrena la película El Padrino.	En Buenos Aires, Talento forma el grupo de teatro Cumpa, con Armando Corti, Mauricio Kartun, Mónica Estévez, Marta Larreina, Carlos Rodríguez Méndez, Elba Cerato Plá, Cecilia Thumín y Alberto Silva, con el que hace la obra ¿Civilización o barbarie?, de Humberto Riva y Mauricio Kartun, con la que está de gira hasta 1975. Con La Podestá, agrupación en la que participa, forma parte de la campaña de Héctor Cámpora, con obras, improvisaciones y textos. Adhemar Bianchi dirige en Montevideo En la selva hay mucho por hacer, una versión de Fernando Gilmet del cuento de Mauricio Gatti.
Muere Pablo Picasso a los 92 años. En Buenos Aires Jaime Kogan dirige <i>El señor Galíndez</i> , de Eduardo Pavlovsky.	Adhemar Bianchi, que trabajaba en Montevideo en la Administración Nacional de Puertos desde 1962, es echado por el gobierno militar y viene por primera vez a Buenos Aires. Ricardo Talento forma parte, como actor, del Grupo Teatral de la Dirección de Cultura de la Universidad de Buenos Aires.

	Argentina	El resto del mundo
	comandada por José López Rega, ministro de Bienestar Social.	
1974	Durante el acto del 1ero. de Mayo se produce una fractura entre Juan Domingo Perón y la organización armada Montoneros. Estos se retiran de la plaza. Unos días después, el sacerdote Carlos Mugica, es asesinado por la Triple A. La organización Montoneros y el Ejército Revolucionario del Pueblo, ERP, pasan a la clandestinidad. En julio muere Perón. Asume la Presidencia su esposa María Estela Martínez.	La primer ministro israelí, Golda Meir, dimite de su cargo. La sucede Isaac Rabin. En EE. UU. dimite el presidente Richard Nixon. Su sucesor es Gerald Ford.
1975	Celestino Rodrigo es nombrado ministro de Economía. Su plan, que trajo una devaluación del ciento por ciento, es conocido como "El Rodrigazo". Los ministros López Rega y Rodrigo renuncian a sus cargos, como consecuencia del enfrentamiento que mantienen con la CGT a causa del plan económico.	En España fallece Francisco Franco, quien había gobernado dictatorialmente ese país durante cuatro décadas. Después de treinta años, termina la guerra de Indochina.
1976	El 24 de marzo el golpe de Estado cívico- militar, encabezado por Jorge Rafael Videla, da comienzo a la aplicación de la Doctrina de la Seguridad Nacional, base del terrorismo de Estado. José Alfredo Martínez de Hoz, ministro de Economía, empieza su plan de ajuste y recesión de corte liberal.	Muere Mao Tse Tung, presidente del Partido Comunista y fundador de la República Popular China. En Uruguay cae el presidente Bordaberry y asume Aparicio Méndez. El demócrata Jimmy Carter gana las elecciones en EE. UU.
1977	Martínez de Hoz inicia una reforma financiera. La Ley de Entidades Financieras libera las tasas de interés y el control de cambios y da garantía estatal a los depósitos. Esta medida provoca una gran especulación. Comienza la época de la llamada "bicicleta financiera".	Alfredo Stroessner es ratificado en referéndum como presidente vitalicio del Paraguay. España tiene las primeras elecciones libres luego

Otros hechos culturales, científicos, deportivos, etcétera	El teatro comunitario
La película <i>El exorcista</i> es distinguida con el Globo de Oro. La actriz británica Glenda Jackson obtiene el Oscar por su trabajo en la película <i>Un toque de distinción</i> . En Buenos Aires se estrena <i>La Patagonia rebelde</i> , dirigida por Héctor Olivera, basada en el texto de Osvaldo Bayer.	El elenco de la universidad en el que estaba Ricardo Talento es desmantelado. Se sanciona la Ley de Prescindibilidad, que impide a muchos actores, entre otras cosas, trabajar en televisión. Adhemar Bianchi viene definitivamente a vivir a la Argentina. Da cursos en el teatro Lasalle.
El soviético Anatoly Karpov se convierte en el nuevo campeón mundial de ajedrez, tras la renuncia de Bobby Fischer.  Nadia Comaneci, atleta rumana de 14 años, gana cuatro de los cinco titulos en disputa de los campeonatos de Europa de gimnasia femenina.  El cineasta y escritor italiano Pier Paolo Pasolini es asesinado en Italia.  Se estrena el filme <i>Tiburón</i> , que bate con todos los récords de taquilla.  En Buenos Aires se estrena <i>Los hijos de Fierro</i> , dirigida por Pino Solanas.	Ricardo Talento deja de hacer teatro y arma, con el director del grupo Cumpa, Armando Corti, y dos compañeros del Centro de Cultura Nacional José Podestá, una empresa de pintura de departamentos, en la que trabaja en los siguientes años.  Adhemar Bianchi da talleres en el Teatro Popular de Pergamino. Comienza a trabajar en Editorial Astrea vendiendo libros.
Se produce un terremoto en Guatemala. Hay 30.000 muertos. Muere en Roma el director de cine Luchino Visconti. En Buenos Aires se estrena, con dirección de Alberto Ure, Sucede lo que pasa, de Griselda Gambaro.	Bianchi continúa trabajando en Editorial Astrea.
Fallece Elvis Presley, el rey del rock. El poeta Jorge Guillén recibe el Premio Cervantes en su primera edición. Se estrena <i>Fiebre de sábado por la noche</i> , protagonizada por John Travolta, con música de los Bee Gees.	Bianchi abre una librería en Buenos Aires, La calle de la Paz. Dirige <i>El postre</i> , de Luis Carlos Edelman, en el teatro Ecos.

	Argentina	El resto del mundo
	En mayo se conoce un fallo de la corona británica sobre el conflicto del Canal de Beagle, fallo que no favorece a la Argentina. Nace el movimiento Madres de Plaza de Mayo.	de 41 años. En Chile, el dictador Augusto Pinochet prohíbe todos los partidos políticos excepto el Partido Nacional. Anuar el-Sadat, presidente de Egipto, es el primer mandatario árabe que viaja a Israel.
1978	En febrero, Videla y Pinochet firman un acta que abre paso a las negociaciones directas por el conflicto del Canal de Beagle.  No logran ponerse de acuerdo. Argentina amenaza con la guerra y alista tropas.  En junio se desarrolla el Mundial de Fútbol. Argentina sale campeón por primera vez en su historia. La dictadura presenta como propio el logro deportivo.  En diciembre Chile y Argentina firman el Acta de Montevideo, que somete el conflicto del Beagle a la mediación del Vaticano.  Se detiene la ofensiva.	En Italia las Brigadas Rojas secuestran y asesinan a Aldo Moro, presidente de la Democracia Cristiana italiana. Muere el papa Pablo VI. Lo sucede Juan Pablo I. Egipto e Israel hacen un acuerdo en Camp David. Tras el brevísimo papado de Juan Pablo I, el polaco Karol Wojtyla es elegido nuevo papa, con el nombre de Juan Pablo II.
1979	En abril se produce el primer paro nacional contra la dictadura convocado por el Grupo de los 25, una fracción de la CGT. Su líder principal es Saúl Ubaldini.  En septiembre el país recibe la visita de la Comisión de los DD.HH. de la OEA que provoca la movilización de las organizaciones defensoras de DD.HH. y diferentes actores sociales y políticos, que tratan de documentar el accionar represivo del gobierno de facto.  Las medidas económicas implementadas traen como consecuencia un peso sobrevaluado, permitiendo que sectores de clase media participen de una época de despilfarro conocida como "Plata Dulce".	En Irán cae la monarquía del Sha y el ayatolá Jomeini, líder religioso chiíta de 78 años, regresa del exilio. En Gran Bretaña comienza la era Margaret Thatcher, con el triunfo por mayoría absoluta de los conservadores en la Cámara de los Comunes. Sadam Husein es el nuevo presidente de Irak. Los sandinistas expulsan de Nicaragua al clan Somoza, luego de 42 años en el poder. Con el acuerdo de Camp David como punto de partida, Israel y Egipto firman un tratado de paz.

Otros hechos culturales, científicos, deportivos, etcétera	El teatro comunitario
Se inaugura en París el Centro de Arte Georges Pompidou. Vicente Alexandre recibe el Premio Nobel de Literatura. Muere en París María Callas, una de las mejores voces de la historia de la música lírica. En España se estrena Ese oscuro objeto del deseo, última película de Luis Buñuel. En Buenos Aires se estrena La Nona, de Roberto Cossa. También en Buenos Aires se estrena Telarañas, de Eduardo Pavlovsky, con dirección de Alberto Ure. Al poco tiempo es prohibida.	
Nace en Gran Bretaña el primer bebé de probeta. Más de 900 miembros de la denominada Secta del Templo se suicidan en Guyana.	Talento y Armando Corti ponen un taller de cerámica. Siguen sin hacer teatro. Bianchi comienza a trabajar como gerente de Ventas de la distribuidora de libros Easo.
Se estrena <i>Apocalipsis now</i> , de Francis Ford Coppola. La madre Teresa de Calcuta recibe el Premio Nobel de la Paz.	Bianchi continúa siendo gerente de la distribuidora de libros Easo.

	Argentina	El resto del mundo
1980	En enero el Banco Central dicta la Circular 1050, mediante la cual las deudas se indexan de acuerdo a las tasas de interés del mercado. Muchos créditos para vivienda resultan impagables.  En marzo quiebra el Banco de Intercambio Regional y 37 entidades bancarias y financieras. Los ahorristas comienzan a retirar sus depósitos. El Estado sale a socorrerlos. Estos hechos provocan el fin de la era de la "Plata Dulce".  Adolfo Pérez Esquivel recibe el Premio Nobel de la Paz.  En diciembre el Grupo de los 25 reorganiza la CGT y nombra como secretario general a Saúl Ubaldini.	Lech Walesa se pone a la cabeza del movimento huelguista polaco. La huelga logra el reconocimiento del sindicado independiente Solidaridad. En El Salvador es asesinado el arzobispo Oscar Romero, opositor a la junta militar. Muere en Yugoslavia Josip Broz, "Tito". Comienza la guerra entre Irán e Irak. El actor y político Ronald Reagan gana las elecciones en EE.UU.
1981	En marzo el general Roberto Viola reemplaza a Videla en la Presidencia. El nuevo nombramiento no cuenta con el apoyo de la Marina. El gobierno pesifica la deuda externa privada. En diciembre la junta militar depone al presidente Viola. En su reemplazo asume Leopoldo F. Galtieri.	El presidente egipcio Muhammad Anuar el-Sadat es asesinado. En las elecciones en Francia vence François Mitterrand. El presidente estadounidense Ronald Reagan anuncia la fabricación de la bomba de neutrones.
1982	Entre abril y junio la Argentina confronta con Gran Bretaña en la Guerra de las Islas Malvinas. La derrota militar y política alterará la historia del país ya que impulsará el fin de la dictadura. Antes y, sobre todo después del conflicto, se expanden las manifestaciones públicas contra el gobierno	Olof Palme, líder socialdemócrata de Suecia, vence en las elecciones de ese país. Muere Leonid Brezhnev, jefe del Partido Comunista de la Unión Soviética.

# Otros hechos culturales, científicos, deportivos, etcétera

# El mundo llora la muerte del músico John Lennon, asesinado a tiros en la puerta de su casa por un fan, presuntamente desequilibrado. Se estrena en Los Ángeles la ópera rock *The Wall*, del grupo Pink Floyd. El argentino Jorge Luis Borges y el español Gerardo Diego ganan el Premio Cervantes. A los 80 años fallece el cineasta Alfred Hitchcock. En Buenos Aires se estrena *Chau Misterix*

de Mauricio Kartun.

## El teatro comunitario

En una sala de San Telmo, Ricardo Talento estrena, con parte del grupo Cumpa, Buenos Aires ¿Aires Buenos?, de Humberto Riva, con motivo de cumplirse 400 años de la fundación de la ciudad de Buenos Aires.

En Buenos Aires se genera Teatro Abierto, ciclo que se convierte en un espacio de resistencia cultural, en el que participan alrededor de 200 personas del quehacer teatral y al que el público asiste masivamente. El uruguayo Juan Carlos Onetti recibe el Premio Cervantes de Literatura.

En Los Ángeles, la película *Gente como uno*, dirigida por Robert Redford, recibe cuatro Premios Oscar.

Pilar Miró estrena en España *El crimen de Cuenca*, luego de dos años de prohibición oficial. Se estrena en Buenos Aires *La malasangre*, de Griselda Gambaro, con dirección de Laura Yusem.

Bianchi vuelve un tiempo a Montevideo y da clases en el Teatro Circular. Colabora con la Asociación de Bancarios en los juegos de AEBU, Asociación de Bancarios del Uruguay, en donde ayuda a los afiliados, familiares y vecinos a preparar la presentación teatral. Esto constituye un antecedente del teatro comunitario que desarrollaría en Catalinas. Talento arma un segundo taller de cerámica junto al plástico Daniel Aguirre, quien posteriormente sería el primer escenógrafo de Los Calandracas y el Circuito Cultural Barracas.

La película *Missing*, de Constantin Costa Gavras, obtiene la Palma de Oro en el Festival de Cannes.

En EE. UU. se estrena *E.T., el extraterrestre* de Steven Spielberg.

El colombiano Gabriel García Márquez, recibe el Premio Nobel de Literatura.

Bianchi vuelve a Argentina y dirige *Un hombre que*, de Luis Carlos Edelman, en el teatro Payró, obra en la que actúan Andrea Tenuta y Miguel Guerberoff.

	Argentina	El resto del mundo
	y a favor del regreso de la democracia.  También se consolidan las movilizaciones populares por los derechos humanos.  El Papa visita por primera vez la Argentina. Galtieri renuncia y es reemplazado por Reinaldo Bignone.  El gobierno, cuando Domingo Cavallo preside el Banco Central, estatiza la deuda privada.  Distintos partidos políticos se reúnen en una junta multipartidaria y organizan lo que es la manifestación más importante y masiva en contra de la dictadura.	Comienza la Guerra del Líbano.
1983	En septiembre, Bignone firma la Ley de Pacificación Nacional, un decreto que implica la autoamnistía para todos los que habían formado parte del poder militar desde el '76 hasta esa fecha. Regresa la democracia en un marco de masivas conductas participativas. Raúl Alfonsín, de la Unión Civica Radical, gana las elecciones nacionales sobre el peronismo, que por primera vez es vencido en las urnas. Los primeros análisis certifican que la dictadura deja un saldo de 45.000 millones de dólares deuda externa y alrededor de 30.000 personas desaparecidas. Se crea una comisión especial convocada por el gobierno nacional para investigar la acción del terrorismo de Estado durante la dictadura. El resultado es un informe que se titula <i>Nunca más</i> .	Helmut Kohl gana las elecciones en la República Federal de Alemania. En su viaje a Polonia, el Papa se reúne con el líder del sindicato Solidaridad, Lech Walesa. El socialista Bettino Craxi es elegido presidente de Italia. En Israel dimite el primer ministro Menahem Beguin. Lo sucede Isaac Shamir.
1984	Jorge Triaca y Saúl Ubaldini, hasta entonces divididos en dos facciones, anuncian la reunificación de la CGT. Argentina firma el Tratado de Paz con Chile por el conflicto del Canal de Beagle.	Por primera vez desde 1973, Uruguay elige libremente su jefe de Estado: Julio María Sanguinetti. En Brasil se inaugura la represa de Itaipú. Indira Gandhi, quien había regido el destino de la India desde 1966, es asesinada en un atentado terrorista.

Otros hechos culturales, científicos, deportivos, etcétera	El teatro comunitario
	Ese año abre un taller de fotograbado, que cierra en 1994.
La película <i>Gandhi</i> , del director británico Richard Attenborough, es la ganadora de la 55ª entrega de los premios Oscar. La compañía estadounidense Apple presenta la primera computadora con <i>mouse</i> . En Lille, Francia, se pone en marcha el primer ferrocarril subterráneo totalmente sin conductor. En España se autoriza una sala para proyectar películas pornográficas y de gran violencia. Se estrena en Estados Unidos la película <i>Zelig</i> , dirigida por Woody Allen. Michael Jackson se convierte en estrella de la música <i>pop</i> .	Ricardo Talento hace su último espectáculo con el grupo Cumpa en la sala Luz y Fuerza, sobre textos propios y de Humberto Riva, Historias y sucedidos, con dirección de Armando Corti.  El 9 de julio nace el Grupo de Teatro Catalinas Sur. En diciembre estrena su primer espectáculo, Los comediantes, sobre textos del Siglo de Oro Español, en versión de Jorge Curi y Mercedes Rein, con dirección de Adhemar Bianchi y Marianella Rodríguez. El grupo ingresa a un local que le prestan, que es su sede durante ese año y el siguiente.
Muere Julio Cortázar. César Milstein es galardonado con el Premio Nobel de Fisiología y Medicina. El poeta Rafael Alberti recibe el Premio Cervantes de Literatura. En Buenos Aires, en el Teatro San Martín, se estrena <i>Galileo Galilei</i> , de Bertolt Brecht, con dirección de Jaime Kogan.	El grupo Catalinas estrena El herrero y la muerte, basado en textos de Jorge Curi y Mercedes Rein, con dirección de Adhemar Bianchi. Talento, que ya era asistente de dirección de Carlos Alvarenga, comienza a trabajar en la Comedia de Avellaneda.

	Argentina	El resto del mundo
1985	En abril comienza el juicio a las Juntas Militares. En diciembre concluye y se da a conocer la condena. En junio Juan Vital Sourrouille, ministro de Economía, lanza el Plan Austral que busca generar un efecto <i>shock</i> para detener la inflación. La moneda argentina deja de ser el peso argentino y pasa a ser el austral.	Israel termina la primera etapa de la retirada de sus tropas del Líbano. En Ururguay, asume la presidencia Julio María Sanguinetti, luego de doce años de dictadura militar. Mijail Gorbachov es elegido secretario general del PCUS, tras la muerte de Konstantin Chernenko. En Italia Bettino Craxi dimite con todo su gabinete. En Ginebra se reúnen Reagan y Gorbachov.
1986	El gobierno de Raúl Alfonsín dicta la Ley de Punto Final, la cual estableció la paralización de los procesos judiciales contra los autores de las detenciones ilegales, torturas y asesinatos que tuvieron lugar en la etapa de dictadura militar.	En el XXVII Congreso del PCUS, Mijail Gorbachov anuncia reformas radicales en la economía. El primer ministro sueco Olof Palme es asesinado en Estocolmo. En Chile hay una multitudinaria marcha contra el dictador Pinochet. Estados Unidos concede a la contra de Nicaragua cien millones de dólares de ayuda militar.
1987	En Semana Santa se produce un levantamiento militar carapintada en Campo de Mayo liderado por Aldo Rico. Hay fuertes movilizaciones populares. Frente a la presión militar, el gobierno dicta la Ley de Obediencia Debida, por medio de la cual establece que los hechos cometidos por las fuerzas armadas durante la dictadura no eran punibles, por haber actuado estas en virtud de obediencia debida. En abril el Papa visita por segunda vez la Argentina.	Comienza la Intifada, levantamiento de palestinos en la Franja de Gaza y Cisjordania.
1988	En enero, en Monte Caseros, Corrientes,	El gobierno sandinista de

Otros hechos culturales, científicos, deportivos, etcétera	El teatro comunitario
La película Amadeus, de Milos Forman, obtiene ocho Premios Oscar. El argentino Luis Puenzo obtiene el Oscar por La historia oficial. En Tokio se estrena Ran, de Akira Kurosawa. Un terremoto en México causa la muerte de miles de personas. Muere de sida el actor Rock Hudson. En Los Ángeles muere Orson Welles. Garri Kaspárov se convierte en el nuevo campeón del mundo de ajedrez, al vencer a Anatoly Kárpov. En Buenos Aires Norman Briski dirige Potestad, de Eduardo Pavlovsky.	Catalinas continúa presentando todo ese año <i>El herrero y la</i> <i>muerte.</i>
Con Diego Maradona consagrado como mejor futbolista del planeta, Argentina gana el Mundial de fútbol en México. En la central nuclear de Chernobyl se produce el accidente nuclear más grave de la historia. En Ginebra fallece el escritor argentino Jorge Luis Borges. Se estrena la película El nombre de la rosa, basada en la novela de Umberto Eco. En Buenos Aires se crea Gambas al Ajillo, grupo paradigmático de la movida de nuevo teatro de los '80. Pino Solanas estrena en Buenos Aires El exilio de Gardel.	Catalinas estrena <i>Pesadilla de</i> <i>una noche en el conventillo,</i> con dirección de Bianchi.
Una reunión de la ONU confirma que por encima de la Antártida se empieza a abrir un agujero en la capa de ozono.	Dirigido por Ricardo Talento, nace el grupo Los Calandracas, que años después fundaría el Circuito Cultural Barracas. Se crea el Motepo, Movimiento de Teatro Popular, que reúne una gran cantidad de grupos de teatro popular y/o callejero. Catalinas continúa presentando <i>Pesadilla de una noche en el conventillo</i> .
En Buenos Aires se estrena <i>Postales</i>	El grupo Los Calandracas

	Argentina	El resto del mundo
	aparece un nuevo levantamiento militar liderado, otra vez, por Aldo Rico, quien es cercado y debe rendirse. El Plan Austral fracasa y el Gobierno intenta un nuevo <i>shock</i> económico al que la prensa denomina Plan Primavera. Se desata un proceso híperinflacionario. En diciembre, en Campo de Mayo y en los cuarteles de Villa Martelli se subleva un grupo de militares, liderados por Mohamed Alí Seineldín. Como saldo de este levantamiento, el gobierno radical hace concesiones al sector militar.	Nicaragua acuerda un alto el fuego con los contras, que tienen el apoyo de EE. UU. Afganistán, Pakistán, Estados Unidos y la Unión Soviética firman en Ginebra un acuerdo sobre la retirada del Ejército Rojo de Afganistán. Termina la guerra Irán-Irak. Gorbachov es elegido presidente de la URSS. El candidato republicano George Bush gana las elecciones en EE.UU.
1989	En enero, un grupo autodenominado Movimiento Todos por la Patria, comandado por Enrique Gorriarán Merlo, ataca al cuartel de La Tablada con el fin de desbaratar un supuesto golpe militar. En las elecciones de mayo gana Carlos Saúl Menem, quien, ante una situación de caos económico, asume la Presidencia cinco meses antes de la fecha prevista. Este arma su gobierno aliándose con las multinacionales, para llevar a cabo reformas neoliberales.	Yasir Arafat es elegido presidente del Estado palestino, proclamado en noviembre de 1988. En Chile, Patricio Aylwin gana las primeras elecciones presidenciales libres luego de veinte años de dictadura. Fernando Collor de Mello gana en segunda vuelta las elecciones presidenciales en Brasil. La RDA abre sus fronteras con la RFA. De este modo, cae el Muro de Berlín.
1990	El gobierno comienza el proceso privatizador de empresas del Estado. En diciembre hay un nuevo alzamiento militar carapintada liderado por Seineldín. El 30 de diciembre Menem firma el último de 10 decretos destinados a indultar a los militares involucrados en el terrorismo de Estado durante la dictadura.	Nelson Mandela es liberado en Sudáfrica, luego de 27 años de prisión. En Nicaragua el sandinismo pierde las elecciones. Violeta Chamorro es elegida presidente. Lituania es la primera república soviética que se separa de la URSS. En Perú Alberto Fujimori gana las elecciones. Tropas iraquíes invaden Kuwait. Empieza la crisis del Golfo.

Otros hechos culturales, científicos, deportivos, etcétera	El teatro comunitario
argentinas, con dirección de Ricardo Bartis. En Washington se patenta por primera vez un ser genéticamente manipulado: un ratón. Pedro Almodóvar estrena Mujeres al borde de un ataque de nervios. Se estrena el filme Cinema Paradiso, de Guiseppe Tornatore, con música de Enio Morricone, que un año después gana el Oscar a la Mejor Película Extranjera.	estrena su primer espectáculo, Alegro manón tropo, dirigido por Ricardo Talento. El grupo Catalinas estrena Entre gallos y medianoche, dirigido por Bianchi. Un tiempo después comienza a preparar un espectáculo sobre la inmigración. También estrena, con su grupo de adolescentes, La ceniciosa, versión libre de La Cenicienta, con dirección de A. Bianchi.
Muere en Figueres, Cataluña, el pintor Salvador Dalí. El ayatolá Jomeini hace un llamamiento para que se cumpla la condena a muerte del escritor Salman Rushdie, acusado de atentar contra la religión musulmana en su libro Los versos satánicos. El paraguayo Augusto Roa Bastos recibe el Premio Cervantes. Camilo José Cela recibe el Premio Nobel de Literatura.	Catalinas continúa preparando su espectáculo sobre la inmigración. Los Calandracas, dirigidos por Talento, empiezan a trabajar con la técnica teatro para armar, basada en el teatro foro de Augusto Boal. Al poco tiempo estrenan Comunicación en pediatría y Humanización en la atención de la mujer embarazada, ambas con esa técnica. Todos los trabajos que preparan de aquí en más, con esta técnica, son escritos y dirigidos por Talento.
Argentina es subcampeón mundial de fútbol en Italia. El mexicano Octavio Paz recibe el Premio Nobel de Literatura. Se estrena la película <i>Pretty woman</i> , filme que convierte a la protagonista en la mujer ideal de los '90. Las modelos empiezan a encarar el modelo de belleza femenina.	Catalinas estrena Venimos de muy lejos, con dirección de Bianchi. Los Calandracas estrenan, con la técnica de teatro para armar, Humanización en la atención de pacientes de tercera edad y Violencia en la infancia 1. Bianchi dirige al grupo La Trifulca de La Boca en Romeo y Julieta y La dama de las camelias murió

	Argentina	El resto del mundo
		Lech Walesa es elegido presidente de Polonia. Hay elecciones en Checoslovaquia, luego de 44 años.
1991	Impulsado por el ministro de Economía Domingo Cavallo, se lanza el Plan de Convertibilidad, eje de la economía que establece que el peso y el dólar tienen la misma cotización.  El asesinato de una adolescente en Catamarca, María Soledad Morales, que involucra a altos sectores del gobierno provincial, moviliza a gran parte de la sociedad catamarqueña, la cual, con un fuerte impulso de la monja Marta Pelloni y ante la situación de impotencia planteada, inaugura un nuevo modo de protesta denominado "marcha del silencio". El Gobierno sanciona la Ley de Empleo y Ley de Accidentes de Trabajo haciendo más flexible la contratación del trabajo y poniendo límites a las indemnizaciones por despido.	En enero Estados Unidos inicia la guerra contra Irak. En febrero termina la guerra del Golfo. Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay firman el Tratado de Asunción, en el que acuerdan la creación del Mercosur. Boris Yeltsin es elegido presidente de Rusia. Empieza el ataque del ejército de Yugoslavia contra las repúblicas de Croacia y Eslovenia. En una conferencia en España, árabes e israelíes inician un diálogo para entablar conversaciones de paz. Por primera vez los palestinos están representados en la mesa de negociaciones. Eslovenia y Croacia declaran su independencia. Se acuerda en Maastricht la fundación de la Unión Europea.
1992	Un atentado terrorista a la Embajada de Israel deja el saldo de 29 víctimas. Se produce la primera huelga nacional realizada por la CGT durante el gobierno de Menem.	Se extiende la guerra en Yugoslavia. Un acuerdo de paz pone fin a 12 años de guerra civil en El Salvador. El presidente de Perú, Alberto Fujimori, da un autogolpe de Estado. Serbia y Montenegro fundan en Belgrado la nueva República Federal de Yugoslavia. La Asamblea General de las Naciones Unidas

Otros hechos culturales, científicos, deportivos, etcétera	El teatro comunitario
	en Buenos Aires.
En Perú se declara la primera epidemia de cólera de todo el siglo.  Diego Maradona es suspendido del Nápoles por consumo de drogas.  En Buenos Aires se estrena Sacco y Vanzetti, de Mauricio Kartun, con dirección de Jaime Kogan.	Los Calandracas estrenan Oportunidades perdidas (teatro para armar). Bianchi se va de gira por Brasil con La dama de las camelias murió en Buenos Aires, espectáculo que hace con el grupo La Trifulca de La Boca.
En Dallas, EE.UU., se realiza el primer trasplante simultáneo de corazón, riñones y páncreas. En Sevilla se inaugura una de las mayores exposiciones mundiales del siglo, la Expo '92. Rigoberta Menchú es galardonada con el Premio Nobel de la Paz. En Buenos Aires, El Periférico de Objetos estrena El hombre de arena.	La Catalina del Riachuelo, murga teatral de Catalinas Sur, estrena su primer espectáculo, dirigido por Adhemar Bianchi, quien dirigirá también las versiones '93, '94, '95 y '98. Adhemar Bianchi y su asistente de dirección, Mónica Lacoste, viajan a Cuba a dar un taller de teatro comunitario convocados por Osvaldo Dragún, en ese momento director de la Eitalc, Escuela

	Argentina	El resto del mundo
		no la reconoce. El demócrata Bill Clinton gana las elecciones en EE.UU.
1993	Menem y Alfonsín firman el Pacto de Olivos. En él acuerdan la reforma constitucional que posibilitará el acortamiento a 4 años del período presidencial y la reelección de presidente y vice. Los estatales de Santiago del Estero inician un levantamiento conocido con el nombre de "Santiagueñazo". El gobierno nacional interviene la provincia.	Con el triunfo de Juan Carlos Wasmosy, Paraguay tiene su primer gobierno civil después de cuarenta años. Felipe González gana en España las elecciones por cuarta vez consecutiva. En el marco de las negociaciones de paz, Israel concede la autonomía y el autogobierno a los palestinos en Jericó y la franja de Gaza. Nacen dos nuevos estados en Europa, con la división de Checoslovaquia en República Checa y Eslovaquia.
1994	Un atentado terrorista destruye la AMIA, Asociación Mutual Israelita Argentina y deja el saldo de 85 muertos. Se privatiza el régimen jubilatorio. Las AFJP son las encargadas de recaudar los aportes de los trabajadores. Se sanciona la nueva Constitución incluyéndose en ella varios tratados internacionales sobre derechos humanos, así como diversas modificaciones en la elección y organización de los poderes del Estado.	En México el Ejército Zapatista de Liberación ocupa varias ciudades de Chiapas. En Ruanda la guerra civil se transforma en genocidio. En Italia, el magnate Silvio Berlusconi logra mayoría absoluta en las elecciones legislativas. Nelson Mandela se convierte en el primer presidente negro de la historia de Sudáfrica. El primer ministro de Israel, Isaac Rabin, y el líder de la OLP, Yasir Arafat firman la autonomía de Gaza y Cisjordania.

Otros hechos culturales, científicos, deportivos, etcétera	El teatro comunitario
	Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe. Esta es la primera experiencia de un taller de teatro comunitario fuera de la Argentina. Los Calandracas estrenan Comunicación en el equipo de salud, Alcoholismo, y Tabaquismo, (teatro para armar) y Purolucro rompe todo, y La ciudad de gente seria (infantiles).
Se estrena <i>Parque jurásico</i> , de Steven Spielberg. Los biólogos estadounidenses Jerry Hall y Robert Stilman, clonan por primera vez embriomes humanos. El narcotraficante colombiano Pablo Escobar, del Cartel de Medellín, es abatido por la policía en un enfrentamiento. El director polaco Krysztof Kieslowski estrena <i>Bleu</i> , primera entrega de su trilogía <i>Tres colores</i> .	Bianchi da un segundo taller de teatro comunitario en Cuba. Esta vez con Elvira Vilariño. Los Calandracas estrenan <i>Toda</i> una vida de amor (espectáculo de calle), <i>Barreras</i> arquitectónicas, y Convivencia en la escuela (teatro para armar).
El filme de Steven Spielberg, <i>La lista de Schindler</i> es premiado con siete Oscars. Kurt Cobain, líder del grupo de rock Nirvana, se suicida. Isaac Rabin, Simon Peres y Yasir Arafat, reciben el Premio Nobel de la Paz.	Los Calandracas estrenan Prevención de VIH/sida, Comunicación en la escuela (teatro para armar) Viaje de egresados y Prevención de consumo de drogas.

	Argentina	El resto del mundo
		Tropas rusas entran en Chechenia para reprimir sus intenciones independentistas. Serbia y Croacia acuerdan un alto el fuego. El acuerdo prevé el fin de las hostilidades. Se produce una crisis económica en México denominada "Efecto Tequila" que tiene repercusiones mundiales.
1995	Carlos Menem vuelve a ser elegido presidente sin necesidad de apelar a una segunda vuelta electoral, apenas unos meses después de la muerte de su hijo, al estrellarse el helicóptero que pilotaba. En Río Tercero, Córdoba, se produce una gran explosión en una fábrica militar. Al parecer, se trata de un atentado provocado para disimular un faltante de armas exportadas ilegalmente a Croacia. Sin embargo, la versión oficial habla de un accidente.	Isaac Rabin, primer ministro israelí, es asesinado por un fanático religioso. Estalla la guerra entre Ecuador y Perú, motivada por un antiguo litigio fronterizo. Jacques Chirac gana la segunda vuelta de las elecciones presidenciales en Francia. Las partes implicadas en la guerra de Bosnia llegan a un acuerdo de paz en Dayton.
1996	Fernando de la Rúa se impone en las elecciones para el gobierno de la ciudad de Buenos Aires. Las ciudades petroleras de Cutral-có y Plaza Huincul se levantan debido a la gran desocupación que provoca la privatización de YPF. La modalidad de la lucha es la de los "cortes de ruta" Renuncia el ministro Domingo F. Cavallo debido a desavenencias con el presidente Menem. Se conforma la Central de Trabajadores Argentinos.	El papa Juan Pablo II recibe al presidente de Cuba, Fidel Castro.
1997	En Pinamar es asesinado el fotógrafo José Luis Cabezas, quien estaba sobre la pista del misterioso empresario Alfredo Yabrán, ligado al menemismo. La Alianza, coalición integrada por la Unión	Bill Clinton inicia su segunda presidencia de EE.UU. El Parlamento de Ecuador destituye, después de solo seis meses, al presidente

Otros hechos culturales, científicos, deportivos, etcétera	El teatro comunitario
El filme <i>Forrest Gump</i> recibe seis Premios Oscar. En Zaire se declara una epidemia causada por el virus Ébola. En Buenos Aires, El Periférico de Objetos estrena <i>Máquina Hamlet</i> , de Heiner Müller.	Catalinas, en coproducción con las agrupaciones Los Calandracas, Diablomundo y La Runfla, estrena los espectáculos <i>Le robaron el río a Buenos Aires</i> , coordinado por Roberto Uriona y R. Talento y <i>Utópicos y malentretenidos</i> , dirigido por A. Bianchi, R. Talento y Cristina Ghione.
Toma notoriedad en todo el mundo el denominado "Mal de la Vaca Loca". En Buenos Aires se estrena <i>Decadencia</i> , de Steven Berkoff, con dirección de Rubén Szuchmacher.	Por iniciativa del grupo Los Calandracas, se crea el Circuito Cultural Barracas. Los Calandracas continúan funcionando como grupo hasta la actualidad y trabajan en hospitales, escuelas, congresos, etc., al mismo tiempo que en el Circuito desarrollan un proyecto comunitario con los vecinos de la comunidad de la cual forman parte. Se disuelve el Motepo, Movimiento de Teatro Popular.
Expertos genetistas del Instituto Roslin de Edimburgo comunican que han clonado un mamífero adulto: la oveja Dolly. Garri Kaspárov, campeón del mundo de ajedrez, sucumbe ante la computadora Deep Blue,	Catalinas alquila un enorme galpón en La Boca, que luego se convertiría en su sala teatral. Ese año estrena <i>El Parque</i> <i>Japonés</i> , con dirección

	Argentina	El resto del mundo
	Cívica Radical y el Frepaso, Frente País Solidario, obtiene un triunfo en todo el país en las elecciones legislativas.	Abdalá Bucaram. Gran Bretaña restituye a China la colonia de Hong Kong, luego de 156 años. En Gran Bretaña el laborista Tony Blair consigue una clara victoria en las elecciones legislativas luego de 18 años de gobierno conservador.
1998	Argentina entra en una fase recesiva de su economía. La crisis evidencia el grado de dependencia del mercado interno respecto del externo. Como consecuencia de ello hay ajuste, y los capitales privados se retiran.	Una devaluación de las monedas de los países del sudeste asiático desencadena una crisis financiera internacional.  En Estados Unidos, el caso Lewinski casi le cuesta la presidencia a Bill Clinton.  Se produce un enorme incendio en el Amazonas. El fuego arrasa 60.000 km² de selva virgen. En Venezuela triunfa Hugo Chávez.
1999	Fernando de la Rúa asume la Presidencia, en representación de la Alianza. Carlos Chacho Álvarez asume la vicepresidencia. Comienza a aparecer el cartoneo, oficio al que se dedican familias enteras, en especial del conurbano bonaerense, que consiste en la recolección de cartones y otros derivados del papel. Se trata de una respuesta al desempleo originado por la crisis económica. En los años siguientes, el número de cartoneros será cada vez mayor y llegará a su punto máximo en 2002.	En 12 países europeos entra en vigor el euro como nueva moneda común. Jacques Chirac inicia la cumbre para la paz en Kosovo.

:	:
Otros hechos culturales, científicos, deportivos, etcétera	El teatro comunitario
preparada por IBM para la ocasión. La princesa Diana de Gales, Lady Di, muere en París en un accidente, cuando intentaba escapar de los fotógrafos. El italiano Darío Fo recibe el Premio Nobel de Literatura. En Buenos Aires se estrena <i>La moribunda</i> , de Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese, un homenaje a Batato Barea.	de A. Bianchi. El Circuito Cultural Barracas comienza su ciclo <i>El chalupazo</i> , que duraría hasta 2004. También se presenta por primera vez en el barrio con su murga Los Descontrolados de Barracas, cantando algunas canciones.
Fallece el escritor mexicano Octavio Paz. El filme <i>Titanic</i> gana el Premio Oscar. Tras sembrar la muerte en el istmo mesoamericano, se extingue en aguas atlánticas el huracán Mitch, el más poderoso del siglo xx. Se estrena en Buenos Aires <i>El pecado que no</i> se puede nombrar, con dirección de Ricardo Bartis.	Catalinas estrena El Fulgor Argentino. Club social y deportivo, dirigido por Adhemar Bianchi y Ricardo Talento. Casi al mismo tiempo, el grupo de títeres estrena La niña de la noche, con dirección de Ximena Bianchi. La murga Los Descontrolados de Barracas, estrena Primer mundo en camiseta, dirigido por M. Brodiano, con dirección general de R. Talento.
Muere el tenor Alfredo Kraus. Phillip Morris debe pagar una indemnización millonaria a una fumadora con daños irreversibles. En Buenos Aires se estrena la película Mundo grúa, de Pablo Trapero. También en Buenos Aires, se estrena La modestia, escrita y dirigida por Rafael Spregelburd y Mujeres soñaron caballos, de Daniel Veronese.	Nace la Murga de la Estación, grupo de teatro comunitario de Posadas, Misiones. Un tiempo después estrena Misiones, tierra prometida, con dirección de Adhemar Bianchi. También, a partir de junio de ese año y hasta la actualidad, el grupo enciende la llama de la popular fiesta de San Juan. Además, la Murga de la Estación recupera la vieja estación de trenes. Catalinas compra el galpón que alquilaba desde 1997. El Circuito Cultural Barracas estrena, en el paseo Bardi, Los chicos del cordel, dirigido por Ricardo Talento, con dirección musical de Néstor López. La murga Los Descontrolados

	Argentina	El resto del mundo
2000	Aníbal Ibarra es elegido jefe de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires con el 49% de los votos frente al 30% de Domingo Cavallo. El gobierno de la Alianza logra la aprobación de la Ley de Reforma Laboral, que precariza más aún el empleo. Investigaciones posteriores afirman que la aprobación de dicha ley se logra por medio de sobornos a los senadores. A partir de ese momento se fractura nuevamente la CGT. Chacho Álvarez renuncia a la vicepresidencia. La causa de esta renuncia se relaciona -dicecon la imposibilidad de la investigación de los sobornos a senadores. La coalición de gobierno se fractura.  Ante la imposibilidad de cumplir con los pagos de la deuda externa, el Gobierno acuerda con el FMI el llamado "blindaje", que consiste en una refinanciación de la deuda. En contrapartida, el Gobierno debe cumplir con ciertos requisitos, los cuales se traducen en más ajuste y recesión. Se crea el movimiento de fábricas recuperadas por sus trabajadores.	Corea del Norte y del Sur se reúnen en una cumbre (primera vez desde la guerra de Corea 1950-1953) para sentar las bases de una reconciliación.
2001	Se agudiza la crisis económica. En marzo, el ministro de Economía José Luis Machinea es sucedido por Ricardo López Murphy, quien es reemplazado, a su vez, por Domingo Cavallo quince días después de su nombramiento. Entre las medidas que toma a poco tiempo de asumir está la de recortar un 13% los sueldos estatales y de los jubilados con haberes altos. Crece el descontento.  Con el objeto de refinanciar la deuda externa y hacer frente a los pagos inmediatos, se sanciona la Ley de Déficit Cero y se gestiona con los organismos internacionales el Megacanje. Estas políticas agudizan	El 11 de septiembre se produce en Nueva York un atentado a las Torres Gemelas. En Italia, Silvio Berlusconi asume el cargo de primer ministro.

Otros hechos culturales, científicos, deportivos, etcétera	El teatro comunitario
	de Barracas, estrena <i>El último</i> carnaval, con dirección de M. Brodiano y dirección general de R. Talento.
Cerca de París cae un Concorde de Air France, que recién había despegado. Un submarino nuclear ruso se hunde en el mar de Barents. Mueren sus 10 tripulantes.	Nace la Murga del Monte, grupo de teatro comunitario de Oberá, Misiones. Al poco tiempo estrena Murga de los cocineros y De Yerbal viejo a Oberá, ambas con dirección de Liliana Daviña.  El grupo de candombe de Catalinas estrena Los negros de siempre, con dirección de A. Bianchi.  La murga Los Descontrolados de Barracas, del Circuito Cultural Barracas, estrena su espectáculo Hay que pasar el milenio, dirigido por Mariana Brodiano, con dirección general de R. Talento.  Adhemar Bianchi da un taller de teatro comunitario en Washington con vecinos de la comunidad latina e impulsa la formación de un grupo de teatro comunitario.
En Buenos Aires se estrena una adaptación de <i>Intimidad</i> , de Hanif Kureishi, hecha por Gabriela Izcovich, quien también dirige la pieza junto a Javier Daulte y la protagoniza junto a Carlos Belloso. También en Buenos Aires se estrena <i>La escala humana</i> , de Javier Daulte, Rafael Spregelburd y Alejandro Tantanián.	El Circuito Cultural Barracas estrena El casamiento de Anita y Mirko, dirigido por Corina Busquiazo y dirección musical de Néstor López.  Nace en Buenos Aires el grupo de teatro comunitario y callejero Boedo Antiguo. Catalinas presenta su espectáculo El Fulgor Argentino en el Festival Grec de Barcelona.  La Murga de la Estación, de Posadas, estrena El herrero y la muerte. Codirección de A. Bianchi y Liliana Daviña.

	Argentina	El resto del mundo
	aún más la crisis.  La fuga de capitales y el fin del crédito internacional provocan una corrida bancaria que consiste en el retiro masivo de depósitos, seguido de la compra de dólares. Cavallo anuncia medidas tendientes a retener el dinero en los bancos. La principal, "el corralito", pone un límite al retiro diario de dinero.  El 19 de diciembre el Gobierno decreta el estado de sitio, a raíz de los saqueos a supermercados y las movilizaciones.  En Buenos Aires, por la noche, miles de personas marchan por las calles hacia Plaza de Mayo golpeando cacerolas. El 20 de diciembre, luego de una represión que deja un saldo de 34 muertos, decenas de heridos y detenidos, De la Rúa renuncia y es sacado de la Casa de Gobierno en helicóptero.  Los últimos dias del año se suceden tres presidentes: Ramón Puerta, Adolfo Rodríguez Saá y Eduardo Camaño.	
2002	En enero, la Asamblea Legislativa designa como presidente a Eduardo Duhalde.  La movilización popular surgida a partir de los hechos de diciembre, y basada en la consigna "que se vayan todos", desencadena un gran moviento de asambleas barriales, apoyadas en la idea de una democracia directa y participativa. En diferentes centros culturales, asociaciones barriales, escuelas, etc. proliferan los clubes del trueque como forma de sobrevivir a la crisis.  La convertibilidad deja de funcionar a partir de la sanción de la Ley de Emergencia Económica, que dispone la pesificación de los préstamos y tarifas de servicios públicos. A pesar de las promesas previas de que se devolverían los ahorros (retenidos por el corralito), en la moneda en que habían sido depositados, finalmente estos son, también, pesificados.  En una manifestación piquetera en puente	Fracasa el golpe de Estado en Venezuela, que intenta derrocar al presidente Hugo Chávez.

Otros hechos culturales, científicos, deportivos, etcétera	El teatro comunitario
Fallece en el mismo día en que hubiera cumplido 88 años la popular actriz María Félix.	Los Descontrolados de Barracas estrenan Fierita en Buenos Aires,con dirección de M. Brodiano y dirección general de R. Talento. En Buenos Aires nacen los grupos de teatro comunitario Res o no Res, de Mataderos, Los Pompapetriyasos, de Parque Patricios, Alma Mate de Flores, Matemurga, de Villa Crespo, Los Villurqueros y El Épico de Floresta. En Patricios, provincia de Buenos Aires, nace Patricios Unido de Pie. Alma Mate de Flores estrena su primer espectáculo Promesas rotas, dirigido por Alejandro Schaab y Ana Laura Kleiner.

	Argentina	El resto del mundo
	Pueyrredón, efectivos de la policía bonaerense asesinan a los jóvenes Darío Santillán y Maximiliano Kosteki. Esa represión implicó el comienzo del fin del gobierno de Duhalde.	
2003	El ex presidente Carlos Menem, que en 2001 había sido procesado con prisión preventiva, a ser considerado jefe de una "asociación ilícita" que concretó la venta ilegal de armas a Ecuador y Croacia, y luego absuelto en 2002, se presenta como candidato en las elecciones presidenciales, pero decide retirarse en la segunda vuelta. El ganador es Néstor Kirchner.  Se produce una gran inundación en la ciudad de Santa Fe generada a partir de la crecida del río Salado. La ausencia de normativas regulatorias para el uso inmobiliario de los terrenos hizo que más de 100.000 personas que vivían en lugares no aptos, debieran huir precipitadamente de sus hogares. Se anulan las leyes de Punto Final y Obediencia Debida. Comienza la renovación de la Corte Suprema de Justicia.	

Otros hechos culturales, científicos, deportivos, etcétera	El teatro comunitario
	Res o no Res estrena su primer espectáculo <i>Desde el alma</i> , dirigido por Enrique Papatino. Los Pompapetriyasos estrenan su primer espectáculo <i>Con familias como esta</i> , dirigido por Agustina Ruíz Barrea y Gabriel Galíndez. El grupo Boedo Antiguo estrena su espectáculo <i>Boedo antiguo</i> , con dirección de Hernán Peña. Catalinas estrena <i>Sudestada</i> , dirigida por Pedro Palacios y Bruno Gagliardini y preestrena <i>Argentina año verde</i> (Pastorela porteña), dirigida por A Bianchi. La Murga del Monte, de Oberá, estrena <i>La fiesta de la cretona</i> , y <i>San Antonio</i> , ambas dirigidas po
El transbordador espacial Columbia, con siete astronautas a bordo, seis estadounidenses y un israelí, se desintegra el 1º de febrero sobre el estado de Texas, cuando faltaban 16 minutos para aterrizar.  En Buenos Aires, en el Teatro San Martín, se estrena <i>La Madonita</i> , escrita y dirigida por Mauricio Kartun.  Se estrena, también, la saga <i>Bizarra</i> , escrita y dirigida por Rafael Spregelburd, en el Centro Cultural Ricardo Rojas.	Los Descontrolados de Barracas estrenan Barrio sur, con dirección de M. Brodiano y dirección general de R. Talento. Nace el Grupo de Teatro Comunitario de Pompeya. Res o no Res estrena Perfume nacional, dirigido por Enrique Papatino. Los Pompapetriyasos estrenan Visita guiada, dirigido por Agustina Ruiz Barrea. El Épico de Floresta estrena El gigante Amapolas, dirigido por Orlando Santos. Los Villurqueros estrenan las postales Esperando a Gardel y María y Luigi, un amore per tutta la vita, dirigidas por Liliana Vázquez. Los Pompapetriyasos estrenan

	Argentina	El resto del mundo
2004	El presidente Kirchner ordena descolgar del Colegio Militar los cuadros de los dictadores J. R. Videla y R. Bignone. Axel Blumberg, hijo de un empresario, es secuestrado y asesinado. A partir de ese hecho, su padre se erige como figura contra la "inseguridad" y aboga por la política de "mano dura". Carmen Argibay Molina se convierte en la primera mujer que integra la Corte Suprema de Justicia. A partir del encendido de una bengala, se incendia un boliche del barrio de Once llamado República Cromañón y se desata una tragedia que deja un saldo de casi 200 muertos, la mayoría jóvenes.	Atentado terrorista. Una bomba estalla en Madrid en las cercanías de la estación Atocha. Muere el líder palestino Yasir Arafat.

Otros hechos culturales, científicos, deportivos, etcétera	El teatro comunitario
	El cumpleaños del club Honor y Gratitud, dirigido por A. Ruiz Barrea.  La Murga de la Estación, de Posadas, estrena Gran baile, Parque Japonés, dirigido por Liliana Daviña y Un ruido muy grande, dirigido por Susana Nudelman.  La Murga del Monte, de Oberá, estrena Escenas misioneras, con dirección de Liliana Daviña. En La Plata nacen Los Dardos de Rocha, que al poco tiempo estrenan De diagonales, tilos y memoria, ahí va nuestra historia, dirigida por Diego Aroza y Los Okupas del Andén. En diciembre se realiza en Patricios, el 1er. Encuentro de Teatro Comunitario. Más de 600 personas viajan un fin de semana a ese pueblo. El grupo local presenta su primer espectáculo, estrenado en marzo de ese año, Nuestros recuerdos, dirigido por Alejandra Arosteguy.
Un tsunami, resultante de un terremoto en el océano Índico, mata alrededor de 230.000 personas en Tailandia, Indonesia, Sri Lanka e India y toda la costa sur y sudeste de Asia.  En Buenos Aires se estrena el espectáculo El siglo de oro del peronismo, con dirección de Rubén Szuchmacher.	Matemurga estrena su primer espectáculo <i>La caravana</i> , dirigido por Edith Scher. El Circuito Cultural Barracas estrena <i>Zurcido a mano</i> , con dirección de Ricardo Talento y dirección musical de Néstor López. Su murga, Los Descontrolados de Barracas, estrena <i>Destino de carnaval</i> , dirigido por M. Brodiano, con dirección general de Talento. El grupo de teatro comunitario de Pompeya estrena su primer espectáculo <i>Intento de casorio</i> , dirigido por Gabriel Galíndez. En Nueve de Julio, provincia

	Argentina	El resto del mundo
2005	La Corte Suprema de Justicia declara inconstitucionales las leyes de Obediencia	El Frente Amplio gana la mayoría en ambas cámaras de

Otros hechos culturales, científicos, deportivos, etcétera	El teatro comunitario
	de Buenos Aires, nacen Los Cruzavías. El grupo de títeres de Catalinas estrena O sos o no sos, con dirección de Ximena Bianchi. La Murga del Monte, de Oberá, estrena El circo de los hermanos Reyes y Bailate todo, con dirección de Carina Spinozzi. Nacen el grupo DespaRamos, de Ramos Mejía, que en diciembre estrena las primeras escenas de su espectáculo Ramos, hasta acá llegamos, dirigido por Beatriz Romeo, el grupo 3,80 y crece, de La Boca, que ese año estrena su espectáculo Con espíritu boquense, dirigido por Andrea Salvemini y Pablo Bocchicchio. Nace el Grupo de Teatro Comunitario de Berisso. Nacen Los Guardapalabras de la Estación, de Catamarca, quienes, al poco tiempo estrenan Andiamo a Catamarca, con dirección de Ana Radusky y Marité Pompei. En diciembre se realiza el 2do. Encuentro de Teatro Comunitario en Patricios. Los Okupas del Andén estrenan Historias anchas en trocha angosta. Los Villurqueros estrenan las postales villurqueras Avanti con las mujeres de la Villurca, La fiesta de la Antonietta, Margarita en el Tornú y El romance del Polaco, todas dirigidas por L. Vázquez.
El príncipe Carlos de Inglaterra anuncia su boda con Camila Parker.	Nacen Los Tololos Sanos, de Tolosa. A los pocos meses

	Argentina	El resto del mundo		
	Debida y Punto Final. En diciembre, en el marco de la Marcha de la Resistencia, se sepultan en Plaza de Mayo las cenizas de Azucena Villaflor, fundadora de las Madres de Plaza de Mayo.	Uruguay. El 1º de marzo Tabaré Vázquez asume la Presidencia. Muere el papa Juan Pablo II. Ocupa su lugar el cardenal Joseph Ratzinger, Benedicto XVI.		
2006	El país cancela la deuda con el FMI con reservas del Banco Central.  La Asamblea de Ambientalistas de Gualeguaychú comienza con los cortes de ruta en protesta por la instalación de las papeleras Botnia y Ence en Fray Bentos. En pleno Puerto Madero, Raul Castells, dirigente del Movimiento Independiente de Jubilados y Desocupados, abre un comedor comunitario con el fin de dar de comer a los cartoneros que trabajan en la zona. Comienza el juicio por crímenes de lesa humanidad al represor Miguel Etchecolatz, siendo este el primero después de la anulación de las leyes del perdón.	Evo Morales asume como presidente de Bolivia. Sadam Hussein es condenado a morir en la horca. Lula da Silva es reelegido como presidente de Brasil. Se produce la llamada Segunda Guerra del Líbano.		

Otros hechos culturales, científicos, deportivos, etcétera	El teatro comunitario	
Un devastador terremoto de 7.6 grados en la escala de Richter causa muerte y destrucción en Pakistán, India y Afganistán. En Buenos Aires se estrena <i>La omisión de la</i> familia Coleman, dirigida por Claudio Tolcachir.	estrenan las primeras escenas de <i>Historias tolosanas</i> , junto al grupo de Berisso, que ese mismo día estrena algunas escenas de <i>Primeros relatos</i> . La Murga del Monte, de Oberá, es sede de un encuentro de teatro comunitario. El grupo de Teatro Comunitario de Pompeya estrena <i>La reina de Pompeya</i> , con dirección de G. Galíndez. Los Cruzavías, de Nueve de Julio, estrenan <i>Romero y Juliera</i> , con dirección de Alejandra Arosteguy. Se hace otro gran encuentro de teatro comunitario, esta vez en La Plata, con el apoyo de la Comisión Provincial por la Memoria.	
En Buenos Aires se estrena <i>El niño argentino,</i> escrita y dirigida por Mauricio Kartun. También en Buenos Aires se estrena <i>Espía a una mujer que se mata,</i> de Daniel Veronese.	Los Descontrolados de Barracas estrenan No hay mal que dure diez años. Dirección de M. Brodiano y dirección general de R. Talento. Catalinas organiza la primera edición del festival de títeres, Al Sur del Sur. Los Pompapetriyasos hacen un gran encuentro de teatro comunitario en Parque Ameghino. Res o no Res estrena Fuentevacuna, con dirección de E. Papatino. En Ferrara, Italia, se funda el Grupo de Teatro Comunitario de Pontelagoscuro, que al poco tiempo estrena su primer espectáculo: Il paese che non c'è, dirigido por Antonio Tassinari. En Montevideo nace el grupo	

	Argentina	El resto del mundo		
2007	La Corte Suprema de Justicia declara inconstitucionales los indultos que beneficiaron a condenados, procesados o acusados de delitos de lesa humanidad, cometidos durante la dictadura militar que hubo entre 1976 y 1983.  Desaparece Jorge Julio López, ex detenido durante la dictadura militar y testigo clave en el juicio contra el comisario Etchecolatz, represor durante el proceso militar.  Cristina Fernández asume la Presidencia.	Corea del Norte y del Sur se reúnen en una segunda cumbre, para intentar reconciliarse y propiciar la cooperación económica entre ambos países.		

Otros hechos culturales, científicos, deportivos, etcétera	El teatro comunitario
	de teatro comunitario Tejanos. Al poco tiempo estrena su primer espectáculo Tejanos, dirigido por Quique Permuy. En City Bell nace La Caterva de City Bell y en Los Hornos, nace el grupo Ladrilleros dijo la partera. El Épico de Floresta estrena Cachuso Rantifuso, dirigido por Orlando Santos. La Murga de la Estación, de Posadas, se muda al nuevo galpón que alquila. Estrena Misiones tierra prometida II: el candombe de la patria grande, dirigido por A. Bianchi y L. Daviña. La Murga del Monte, de Oberá, estrena Misiones magia y mboyeré. codirección de C. Spinozzi y L. Daviña y Un viaje inolvidable, con dirección de C. Spinozzi. En dos pueblos de Málaga se hacen las muestras de El pescaor y la muerte y El herrero y la muerte, ambas dirigidas por Mónica Lacoste.
En Argentina, muere de una enfermedad neurológica el escritor y dibujante Roberto Fontanarrosa. El filme <i>Los infiltrados</i> , de Martin Scorsese, gana el Oscar a la Mejor Película.	En Rosario, nace el grupo Evocación del Paraná. Al poco tiempo estrena <i>Historias de</i> nuestro barrio, dirigido por Celeste Monte. Matemurga presenta su CD <i>La</i> caravana, que contiene su primer espectáculo completo y estrena la primera parte de su segundo espectáculo, <i>Zumba la risa</i> , dirigido por Edith Scher. Los Descontrolados de Barracas estrenan <i>Flora y fauna del Riachuelo</i> , con dirección de M. Brodiano. Unos meses

	Argentina	El resto del mundo		
	Aigenuna	ETTESTO DEL INIUNO		
2008	Se declara un conflicto entre los grandes pools sojeros y el Gobierno, con motivo de que este último propone una resolución, la 125, que pretende establecer mayores retenciones al sector, para atender las erogaciones del gasto público. Luego de ser aprobada en la Cámara de Diputados, la resolución pasa a Senadores y llega a una instancia de empate. El presidente del	El líder cubano Fidel Castro, anuncia que, por razones de salud, dejará de ocupar la conducción de su país. Italia le otorga por tercera vez la mayoría absoluta a Silvio Berlusconi. En Estados Unidos, "la burbuja inmobiliaria" arrastra a las		

Otros hechos culturales, científicos, deportivos, etcétera	El teatro comunitario
	después, el Circuito estrena En la vereda, espectáculo de teatro foro comunitario, con dirección de Corina Busquiazo. Catalinas organiza la segunda edición del festival de títeres, Al Sur del Sur. Los Villurqueros estrenan Avanti la Villurca, dirigido por Liliana Vázquez. Alma Mate de Flores estrena su segundo espectáculo: Fragmento de calesita, con dirección de A. L. Kleiner y A. Schaab. Catalinas estrena El carnaval veneciano, dirigido por Pedro Palacios y Gonzalo Domínguez. El Grupo de Teatro Comunitario de Pontelagoscuro estrena Señora Memoria - viaje dentro la memoria femenina, dirigido por Cora Herrendorf. Nace el grupo Domadores de Utopías, de Bavio, Provincia de Buenos Aires. El grupo Ladrilleros dijo la partera, de Los Hornos, estrena las primeras escenas de su espectáculo, dirigido por Verónica Ríos, Adriana Matar, Mary Gusmerotti y Sandra Tiseyra. La Murga del Monte, de Oberá, estrena Venimos de inmigrantes, con dirección de C. Spinozzi.
Un devastador terremoto provoca la muerte de más de 60.000 personas en China. El fuerte temblor es el peor terremoto que ha sufrido el país desde 1976. En Bagdad, un periodista iraquí tira un zapato a George Bush, todavía presidente de Estados Unidos, durante una rueda de prensa.	La Murga del Monte, de Oberá, organiza un encuentro de teatro comunitario. El Grupo de teatro Comunitario de Pompeya estrena <i>Las ruinas de Pompeya</i> , dirigida por Gabriel Galíndez. Los Pompapetriyasos estrenan ¡Extra, extra! Preguntas que

# **Argentina** El resto del mundo Senado y vicepresidente de la Nación, Julio principales entidades Cobos, vota a favor de los grandes grupos financieras. El dólar se empresarios. Una gran parte de la población desploma, caen las bolsas y los sale a cacerolear a favor del sector agrario y commodities. Esto se extiende otra parte, apoya al Gobierno. en todo el mundo, en lo que se conoce como la mayor crisis global capitalista. Los "países desarrollados" entran en recesión y los gobiernos intervienen en los mercados para salvarlos. Aún así. la debacle afecta a la economía real, hay una contracción del empleo, despidos y retracción en el consumo. Barak Obama asume como presidente de los EE. UU.

Otros hechos culturales, científicos, deportivos, etcétera	El teatro comunitario
	dan vueltas, dirigida por A. Ruiz Barrea. Catalinas crea su orquesta comunitaria, dirigida por Gonzalo Domínguez. Matemurga estrena la segunda parte de Zumba la risa. También estrena una escena para el cumpleaños de Villa Crespo: Saturnino Gil Pijuán. Dirección de Edith Scher. En Montevideo, el grupo Tejanos estrena su segundo espectáculo: El herrero y la muerte, con dirección de E. Permuy. En octubre se realiza en Buenos Aires el 7mo. Encuentro de Teatro Comunitario, encuentro que se extiende durante un mes, y al que asisten más de 13.000 espectadores. Los Guardapalabras de la Estación, de Catamarca, estrenan La estación cuenta su historia, con dirección de A. Radusky y M. Pompei. La Murga del Monte, de Oberá, compra un galpón. La Murga de la Estación, de Posadas, estrena Sobre llovido, pescados, dirigido por Liliana Daviña. La Catalina del Riachuelo estrena espectáculo, dirigido por Cristina Ghione y Eduardo Bertoglio. Nace El Circuito en Banda, dirigida por Néstor López, emprendimiento del Circuito Cultural Barracas que propone la integración generacional a través de la música.

Otros hechos culturales, científicos, deportivos, etcétera	El teatro comunitario
Aparece una nueva gripe, la Influenza A, que comienza en México y Estados Unidos y se vuelve pandemia.  Muere la estrella del <i>pop</i> Michael Jackson.	Los Descontrolados de Barracas estrenan Cambio climático o recalentamiento barrial, con dirección de M. Brodiano. Catalinas inicia obras de construcción y ampliación de su sala de teatro. El Grupo de Teatro de Pontelagoscuro, Italia, estrena Gran cine Astra, con dirección de Antonio Tassinari.  DespaRamos, de Ramos Mejía, estrena su segundo espectáculo ¡Ramos te lo cuenta a partir de los '50!  Matemurga, de Villa Crespo, alquila un espacio en el barrio, pinta un mural sobre la historia de Villa Crespo y estrena el final de Zumba la risa, dirigido por Edith Scher.

Primera parte

¡Ay, vecino! Vengasé a hacer teatro en la plaza. No vaya a quedarse solo viendo tele en su casa. No vaya a quedarse solo: vengasé para la plaza.

Canción del Grupo de Teatro Catalinas Sur

Vamos a delimitar nuestro objeto de estudio. Existen muchos artistas que se interesan por los géneros populares, también infinidad de grupos de teatro callejero y demás manifestaciones de teatro que trabajan para un público muy amplio, gran parte del cual no concurre habitualmente a una sala. Muchos de estos grupos hablan, en sus propuestas, de cuestiones que, intuyen, son de interés comunitario o tienen que ver con la identidad. Algunos otros desarrollan las técnicas heredadas de los milenarios géneros populares, plantean innovaciones, las cruzan, crean un lenguaje que dialoga con esa tradición, desarrollan una poética muy rica. Todo esto puede estar presente o no en el teatro comunitario del que hablará este libro, pero no lo determina.

Teatro de la comunidad para la comunidad, de vecinos para vecinos. De eso hablamos. De un teatro que se define por quienes lo integran. Teatro comunitario no es sinónimo de teatro callejero (porque puede ser también de sala) ni de teatro popular (categoría bastante amplia y de límites difusos, por cierto). No lo es, entre otras cosas, porque 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, para decirlo claramente, una porción de comunidad, integrada por su amplia variedad de oficios, profesiones, edades, procedencias, extracciones sociales, etcétera, con toda la heterogeneidad que ello implica.

Eso es, básicamente. Un fenómeno que surge en 1983, con la aparición del Grupo de Teatro Catalinas Sur, que tiene su segundo exponente en el Circuito Cultural Barracas, en 1996, que genera, más adelante, sus dos primeros grupos en el interior, particularmente en la provincia de Misiones, Murga de la Estación, de Posadas (1999) y Murga del Monte, de Oberá (2000) y que a partir de 2001 engendra muchos más en la Capital, en provincia de Buenos Aires, y en otras ciudades de la Argentina.

Cualquiera que lo desee puede participar del teatro comunitario. No hay ninguna clase de selección ni límite de edad, habilidad o entrenamiento previo que se requiera. 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. Parte de la idea de que todo ser humano tiene un potencial creativo, potencial que al ser desarrollado en un espacio que habilita tal crecimiento, genera transformaciones no solo personales, sino también sociales, dado que el marco en el que tal ensanchamiento se desarrolla es colectivo y se produce si, y solo si, está en estrecha relación con el florecimiento de otros.

El teatro comunitario es épico. Resignifica y dialoga con los géneros populares. Esto es, los aborda, los mezcla, toma sus técnicas de actuación, pero los replantea, los hace conversar con el presente y con la historia, no los encara de manera arqueológica.

En general, su modalidad es trágica o cómica. No suele adoptar la forma del drama. Al menos hasta ahora fue así.

No tiene protagonistas individuales (si hay algún protagonista, este es el coro) y sus relatos no pertenecen a la esfera de lo privado, sino a la memoria colectiva.

Tiene raíces en un territorio. Desarrolla la idea del barrio como generador de cultura. Esto quiere decir que cada lugar tiene su historia, su saber, su identidad. El teatro comunitario no viene a traer arte a ningún sitio ni a hacerlo llegar, proveniente de algún hipotético centro irradiador de cultura, sino que se desarrolla en cada territorio, tomando en cuenta quiénes componen los grupos y cómo se mira el mundo desde ese lugar.

Por eso se afianza en espacios no convencionales de los barrios, como escuelas, plazas, clubes, espacios habitados por la comunidad. Lugares propicios para albergar a mucha gente, para celebrar. "Celebración", sustantivo que describe muy ajustadamente el espíritu del teatro comunitario. Un acontecimiento en el que no están escindidos el arte de la comida, las fiestas populares, las fogatas, un terreno en el cual se juntan los viejos con los niños, los vendedores ambulantes con los médicos, los contadores con los ingenieros, los mozos con los carpinteros y todos con todos.

Los grupos de teatro comunitario son numerosos. Los más nuevos suelen tener de treinta personas para arriba y los más viejos llegan hasta los doscientos y trescientos integrantes. Esto es necesariamente así, porque se trata de una condición ineludible para que se concrete la propuesta, en tanto y en cuanto es la comunidad, los vecinos, quienes desarrollan su creatividad en el marco de estos proyectos y la invitación a participar es abierta.

# ¿Por qué?

¿Por qué surgió este fenómeno que ya tiene más de treinta grupos en el país? No es casual que el pionero, Catalinas Sur, de La Boca, apareciera en 1983, en un contexto en el que la sociedad tenía una profunda necesidad de ligar lazos rotos, tras los años de dictadura (1976-1983), un momento en el que se abría una esperanza, tiempo de cambio. En aquellos años se creó el Motepo, Movimiento de Teatro Popular, integrado, entre otros, por la Agrupación Humorística La Tristeza, Los Calandracas, La Runfla, Diablomundo, Otra Historia, y también Catalinas. Algunos, no muchos, integrantes de este movimiento sobrevivieron al tiempo. No fue fácil en una Argentina devastada en muchos sentidos, entre ellos el de la cultura grupal, el de la construcción con otros. ¿Por qué el teatro comunitario permaneció, construyó, entusiasmó a otra gente que creó nuevos emprendimientos durante los últimos veinticinco años?

Probablemente la siguiente afirmación de Adhemar Bianchi, director del Grupo de Teatro Catalinas Sur, sintetice la razón profunda de esta persistencia: "Yo creo en la conciencia del nosotros. O somos un nosotros y nos salvamos todos juntos, o nos vamos ahogando de a uno". "Nosotros": la más generosa de la personas gramaticales, palabra casi borrada del vocabulario, acentuada con un sentido peyorativo, descreído, desconfiado, despojada de su poder de construcción por la historia de los últimos treinta años. No es novedad que las palabras están cargadas de las connotaciones que la sociedad y el contexto histórico les ponen. Sin embargo, a pesar de esta operación sobre el lenguaje, a pesar del éxito del "sálvese quien pueda", del reino (momentáneo) de la ley de la selva, otros sentidos del "nosotros", palpitaban rebeldes en algunos rincones. El teatro comunitario dijo "nosotros" con el cuerpo durante muchos años. Dio y da la posibilidad de expresarse y de encontrarse. Su misma modalidad de construcción mantiene inseparables arte y política, arte y transformación social, ya que reconstruye y valora el saber de los vecinos, potencia su creatividad, para que ese desarrollo implique un modo activo de la comunidad, vivo, de pararse frente al mundo. Así lo expresa en este pensamiento Ricardo Talento, director del Circuito Cultural Barracas, cuando evalúa el estado de cosas y considera el papel que juega el teatro comunitario: "Esa creatividad está completamente dormida y quebrada –sostiene–. Yo veo que cada vez es más difícil pensar que uno puede modificar algo del mundo. Y no me refiero a grandes revoluciones. Me refiero a cambiar una silla de lugar, para que, al acomodarla de otra manera, funcione mejor la circulación en mi casa. Hay un montón de cosas que uno podría hacer para desarrollar la creatividad y despertar la posibilidad de decir: 'Puedo modificar, con los otros, muchas cosas'. Si yo quiero sombra y planto un árbol, algo estoy modificando. Si fuéramos seres creativos no aceptaríamos vivir en un mundo tan estúpido como el que vivimos".

El teatro comunitario apuesta al despertar de esa creatividad dormida, una pasividad que es el resultado del profundo quiebre cultural que sufrió la sociedad. Un quiebre que tiene muchos y tremendos alcances.

# ¿Quiénes?

Por otra parte, tampoco es casual que quienes iniciaron esta propuesta sean personas que fueron jóvenes en los '60 y '70.

Para entender por qué gente como Bianchi y Talento eligieron el teatro comunitario, hay que analizar a qué generación pertenecen y cómo fue su vida. Ellos vivieron y se formaron en el período en que los jóvenes creían en los cambios sociales, las transformaciones, el derecho de todos. "El Mayo Francés, el hippismo, la oposición a la guerra de Vietnam, la Revolución Cubana, tiñeron nuestro pensamiento -relata Bianchi-. La realidad después demostró ser muy dura y, sin resignar las esperanzas de los cambios, con la edad, fuimos perdiendo esa sensación de seguridad de que todo estaba ahí y se iba a producir ya. Pero yo me dedicaba al arte y no podía pensar mi actividad más importante, el teatro, sin ligarla a la política, que era fundamental en los términos de esa época. Creo que cuando uno se queda solo con el teatro y va avanzando sobre eso, y se encierra en un mundo que tiene su propia lógica (muy hermosa y muy creativa, por cierto), se va dando cuenta de que esa actitud implica la concentración de mucho 'yo'. Cuando advertí esto, empecé a tener contradicciones. La especialización de lo teatral comenzó a resultarme aburrida y sin sentido para el afuera, dirigida a públicos convencidos. En la formación teatral que tuve, siempre anhelé aquellos teatros con mucha sangre, aquel teatro tosco del que habla Peter Brook, el de William Shakespeare, el del Siglo de Oro Español, el de la Comedia Dell'Arte, ese universo que era vital, porque no era de las cortes o las elites, sino que era un mundo de plazas, que siempre estaba atravesado por el vigor de las problemáticas que la gente sentía como propias. Empecé, entonces, a pensar en las formas que me definían. Creo que todo eso derivó en mi posterior decisión de hacer teatro en un barrio, con la gente, en la plaza, con un planteo épico, con la diversión y la fiesta, buscando el nexo con aquel teatro tosco, que aún está vivo".

La pertenencia, la ligazón con otros, la edificación de a muchos. ¿Cómo podía tomar forma esa construcción, en aquellos años que nació Catalinas, sin desconocer el entorno, sin ignorar la sangrienta derrota de los sueños de cambio? ¿Qué modo podía adquirir? Desde una mirada artística, sin la pretensión de traer esclarecimiento a los confundidos, sino de propiciar el desarrollo creativo de una comunidad, nació un fuerte sentido de pertenencia, de construcción, que generó

transformaciones a nivel personal, barrial y social, y tuvo repercusiones y ecos que despertaron nuevos entusiasmos. En el sur de Buenos Aires, primero en La Boca y luego en Barracas, se generó un fuerte polo cultural, con una indiscutible identidad, una experiencia que trascendió las fronteras de su lugar en el mapa. Ricardo Talento también pertenece a esa generación. Resulta notable cómo, sin saber que algún día se conocerían, recorrerían caminos paralelos y hasta llegarían a dirigir juntos, ambos empiezan sus caminos teatrales (uno en Uruguay y el otro en la Argentina) alrededor de 1965.

Esta profunda convicción de quienes motorizaron el teatro comunitario y supieron transmitirla a generaciones posteriores, tuvo y tiene la característica de avivar un anhelo dormido, y la sensación de que no todo está dado, de que algo, por pequeño que parezca, está en manos de uno, de que es posible construir con otros y de que esta construcción es un modo de resistir, participar, formar parte del destino de algo, de no esperar pasivamente. Entre las razones principales, entonces, de la persistencia a lo largo del tiempo de este fenómeno, 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 (impronta que proviene, como decíamos, de quienes comenzaron a gestar el teatro comunitario, de su formación y su experiencia de vida), propiciando un indisoluble vínculo entre la tarea artística y los cambios sociales. Pero no (tal vez aún sea necesario aclararlo) desde la transmisión de contenidos que iluminen, sino desde la propagación del ejercicio de una práctica: la de actuar con otros. ¿Por qué el arte, el teatro? Porque tiene la capacidad intrínseca de indagar fuera de los límites, de resistirse a lo que funciona automáticamente.

#### Juntos

Hubo otras razones. La necesidad de sobreponerse a los momentos críticos, por ejemplo, llevó a la gente a juntarse en estos emprendimientos: "Las crisis demuestran malestares y transformaciones, a veces más violentas, a veces menos, pero implican cambios. Para fortalecerse la gente busca la pertenencia a un nosotros. Y el teatro comunitario, sin duda, ha dado esa posibilidad. Ante las crisis uno se pregunta: '¿quién soy?', '¿de dónde vengo?'. Identidad y memoria. Con estas preguntas trata de rastrear cuál es la línea para la construcción de un futuro...", expresa Bianchi y fortalece así la teoría del sujeto colectivo. Crisis, dice. Baste pensar en el hecho de que muchos de los grupos más jóvenes nacieron durante 2002, tras la crisis del 19 y 20 de diciembre de 2001. No es que su surgimiento fuera una consecuencia inmediata y previsible de estos sucesos, porque nada en este

sentido es lineal, pero sí es cierto que en esos años se renovó, en parte de la sociedad, la sensación de que era posible juntarse con otros para provocar cambios. No es tarea de este libro analizar cómo y por qué muchos de los intentos de construcción no prosperaron (otros sí), ni tampoco profundizar en la incidencia que tuvo o no tuvo esta crisis en la sociedad en general. Lo cierto es que, fuera como fuese, se renovó, al menos en algunos sectores, la necesidad de no dar todo por hecho y terminado, rebrotó la muy castigada necesidad de juntarse para construir. Para salvarse y fortalecerse, la gente buscó formar parte de un sujeto colectivo. El teatro comunitario, en tanto propicia esa construcción desde ejes muy concretos, que son el arte y el desarrollo de la creatividad, creció mucho a partir de esos años. Aunque las circunstancias políticas hoy no sean las mismas, y tal vez haya que analizar nuevas variables de cambio, este fenómeno continúa.

# El arte como eje

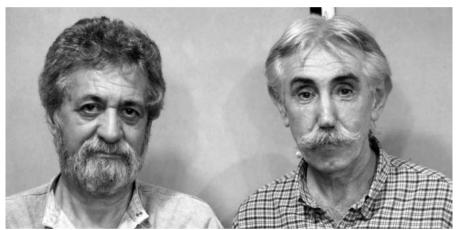
Dado que hablar de "lo social" implica referirse a una categoría muy amplia, es necesario destacar, por si no se desprende de lo antes descrito, en tren de intentar definir más específicamente nuestro objeto de estudio, que cuando hablamos de teatro comunitario, tanto el intercambio social, como la construcción y la transformación, se dan 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, actividades que, por supuesto, se producen y bienvenidas son, pero que constituyen una consecuencia de la primera. Solo el desafío de una construcción que contenga el saber y la imaginación de muchos, solo el deseo que despierta bucear fuera de los límites, desencadenan los cambios, tienen la posibilidad de generar una mirada renovada de la realidad. Si esto no sucediera, se correría el riesgo de llevar el eje en otra dirección, lo cual provocaría un agotamiento a corto plazo (el deseo de la creación, en cambio, es inagotable) y se caería, nuevamente, en la falsa dicotomía entre vida y arte, al considerar que este último es una actividad suntuaria para cuando otras cuestiones más importantes estén resueltas, en creer que forma parte de un accesorio entretenido. La dignificación de la condición humana de la comunidad, su carácter activo, el conocimiento del otro, los lazos solidarios que se generan a partir de la necesidad de poner cada uno su parte, el surgimiento de una sociedad creativa, no son cuestiones que estén por afuera de la tarea artística, sino que le son inherentes. Suena a verdad de Perogrullo pero no lo es.

• • •

Estas reflexiones son un punto de partida. Algunas certezas y muchas incertidumbres acerca de una práctica cuyo dinamismo, producido por un montón de factores (los cambios sociales, el recambio de gente, la naturalización que hacen muchas veces quienes vienen a estos grupos, integrantes de la comunidad, de leyes del afuera que los vuelven esclavos, poniéndolas a jugar, sin darse cuenta, en un marco en el que se busca construir de acuerdo a otras reglas) impone un replanteo permanente y cuyos obstáculos obligan a reflexionar de manera constante acerca de cómo llevarla adelante. Es una tarea ardua y muy estimulante.

Para terminar, es necesario agregar un detalle no menor, y es que, entre los logros que se respiran encuentro tras encuentro, función tras función, palmo a palmo, paso a paso, entre las innumerables experiencias que se viven en el mundo del teatro comunitario, está el de resistir con alegría. La alegría es una de las razones por las cuales vale la pena vivir. No por nada el grupo Catalinas ha hecho flamear, a través de los años, en miles de plazas, su bandera, con un lema más que contundente: "Por la alegría, contra la muerte".

En las siguientes páginas, de manera un tanto heterodoxa y tal vez caprichosa, me permito intercalar dos entrevistas: una a Adhemar Bianchi y otra a Ricardo Talento. Hablar con ellos así, como charlamos siempre, a veces en un bar, otras en un ómnibus, camino a algún remoto lugar del país, es la mejor manera de hacerle sentir al lector lo que yo sentí durante todos estos años: un privilegio. Aquí van sus historias personales, sus reflexiones, sus conclusiones.



Adhemar Bianchi y Ricardo Talento. Foto: Julio Locatelli

Contar su vida es, de algún modo, poner la lupa en el diálogo ininterrumpido que existe entre la historia y la producción artística, entre la producción artística y la historia. Un sinfín.

Él empezó todo esto del teatro comunitario. Y aunque es rigurosamente cierto que nada sale de la pura originalidad y que nadie es Adán o Eva en el Paraíso, si bien es verdad que él creció en un país, en una época, que se rodeó de cierta gente y no de otra y es verdad, también, que algunos contextos facilitan situaciones que otros no permiten, también sabemos que hay determinadas personas en el río de la historia que logran producir una síntesis creativa, que ven cómo unir una cosa con la otra, que abren un camino para los que vendrán.

No se puede escribir un texto sobre teatro comunitario sin hablar de la historia de Adhemar Bianchi, un tipo emprendedor, creativo, incansable, que siempre sueña a lo grande y contagia esperanza, pero por sobre todas las cosas, un tipo generoso que siempre piensa en plural. Si hoy existe el teatro comunitario, si se pretende transformador, si está vivo en la pasión de miles de vecinos y si tiene algún futuro o es antecedente de algo que vendrá alguna vez, es porque hace ya unos cuantos años él arremetió.

#### -Adhemar: contame tu historia.

—Nací en Uruguay. Ya desde que era muy pequeño, el teatro fue algo importante en mi vida, porque mi madre hacía teatro. A los 7, 8 años yo andaba en las salas, en los sótanos, en el Teatro Circular de Montevideo, La Máscara, el Teatro del Pueblo. Tengo recuerdos de muy chico de gente que cosía, pintaba y trabajaba para un estreno. Inclusive siendo niño actué en una obra. Siempre estuve cerca de ese mundo. Pero en mi adolescencia, más que al teatro, me dediqué a la pintura. A los 16 fui a la Escuela de Bellas Artes. En ese período también me vinculé con el grupo 65 y a los 19 años me casé con una actriz de ese grupo, que estaba formado por los egresados de la Escuela Municipal de Arte Dramático y dirigido por José (Pepe)

Struch, maestro y director español republicano, que había llegado huyendo de la guerra. Él, así como Margarita Xirgu y otros españoles, estuvo en el Uruguay. Después volvió a España, fue maestro de la Escuela de Arte Dramático, dirigió a Nuria Espert, etcétera. Era un gran maestro. En 1965 formó con estos chicos un elenco de teatro, que arrasó dos o tres temporadas con todos los premios Florencio, es decir, los que daba la crítica. Comencé haciendo allí escenografía y luces. Ya en el último año empecé a estar en el escenario. Por último, entré en la Escuela de Arte Dramático en la que estuve dos años. Después me pasé a la escuela del Teatro Circular de Montevideo, de la cual egresé. Mi maestro fundamental fue Omar Grasso. Fui su asistente. Así, armé una forma de hacer teatro basada en lo que era el teatro independiente uruguayo. Dirigí en Uruguay, fui maestro después de egresar de la escuela. Tuve, también, un período de teatro militante.

### -; Teatro militante?

—Así como había teatro en mi vida, también había militancia gremial (en la Administración Nacional de Puertos) y militancia política, porque, por una cuestión generacional, creía, junto con otros, que los cambios sociales estaban ahí, cercanos, que estaban por llegar. Cuando hablo de teatro militante me refiero a que en aquel tiempo salíamos con pequeñas escenas de teatro de agitación a barrios y fábricas en época electoral (militábamos en el Frente Amplio). Recuerdo, por ejemplo, que hacíamos un *sketch* que dirigía Villanueva Cosse que se llamaba *El distraído*, que trataba sobre alguien que no veía la realidad social del país y hablaba, en cambio, del Apolo V, un cohete enviado por los yanquis al espacio.

Siguiendo esta línea de trabajo, la primera obra que dirigí fue *En la selva hay mucho por hacer*, un cuento de Mauricio Gatti, un desaparecido uruguayo en la Argentina, periodista, gráfico, que cuando estuvo preso le escribió a su hija una fábula que hablaba de los animales que estaban en un parque, al cual venían los cazadores y se los llevaban al zoológico. De esa manera le hablaba a la hija acerca de su realidad. A partir de una versión de ese cuento, dirigí un espectáculo con actores jóvenes del Teatro Circular.

El teatro y la preocupación por los cambios políticos y sociales siempre convivieron en mí, aunque eran universos bastante separados en algunos períodos. Yo era director de teatro y, a la vez, militante de la Administración Nacional de Puertos.

## -¿Alguien más en tu familia hacía algún trabajo ligado al mundo de lo artístico?

-El primer tipo que dirigió teatro en el pueblo de mi padre, La Paz, departamento de Canelones, fue mi abuelo. ¿Por qué? Porque era carpintero. Y

como se festejaba el Carnaval y él era ebanista, le pedían que tallara los muñecos para Carnaval. Eso era lo más parecido a un artista de teatro que había ahí.

### -¿Cómo llegaste a este país?

-Cuando vino el golpe de Estado me tuve que venir a la Argentina. Aquí comencé pensando que iba a hacer lo mismo que allá. Busqué un espacio que encontré en La Boca. Llamé a mis compañeros de Uruguay para que armáramos acá una sala. Pero uno se tuvo que ir a España... En fin: fueron años muy duros, ergo, no vinieron.

#### -;De entrada fuiste a La Boca?

-Cuando me bajé del barco y vi el barrio Catalinas, advertí que, además de ser muy lindo, me hacía recordar a las cooperativas de vivienda del Uruguay, un emprendimiento muy importante que se construyó allá desde la autogestión de los vecinos, con cierto apoyo de la Federación de Viviendas. De modo que dije: "Quiero vivir ahí". Y me quedé. Después de haber dirigido aquí un espectáculo profesional para el cual me contrataron y cuyo resultado no me satisfizo, luego, también, de haber dado algunos talleres en Capital y en Pergamino, me di cuenta de que eso no era lo que yo quería hacer. Hasta me peleé, en algún momento, con el teatro. Fue así como, cuando los integrantes de la cooperadora de la escuela Della Penna, del barrio Catalinas, expulsada del establecimiento, me pidieron dar clases dije: "No. Clases no. Hagamos teatro en la plaza". Allí comenzó una nueva etapa, en la que apliqué algunas cosas que ya había experimentado en Uruguay, como por ejemplo lo que viví cuando el grupo 65 salió de gira. En ese momento yo era traspunte, no actor, pero participaba de la promoción que hacíamos en la calle. Y como era un obra del Siglo de Oro Español, vestíamos máscaras, capas, teníamos carros e íbamos a caballo. Recuerdo que en una oportunidad, en Punta del Este, como nos atrasamos y se acercaba el horario de la función, alguien vino a buscar en auto a los actores para que pudieran llegar a tiempo. Yo me quedé con dos caballos, vestido de capitán español y me perdí. La gente no entendía nada y me gritaba de todo.

Otra experiencia que viví en Uruguay y que me marcó fue la que tuve cuando mi grupo egresó e hizo un espectáculo de calle con Hugo Márquez, un uruguayo que después trabajó en Venezuela. Se llamaba *Los mendigos*. Lo llevábamos a la feria de Tristán Narvaja y la gente nos pagaba con frutas, pero no tirándonoslas, sino poniéndolas en la gorra. Era muy lindo vivir eso en plena plaza de Tristán Narvaja. En esa gira que hicimos, también por varios lugares del interior, teníamos que armar el tablado. Hacíamos *Medoro*, de Lope de Rueda, la historia de una compañía de cómicos de la legua que llegaba a un pueblo y armaba todo. Antes de

la obra cantábamos, ensayábamos, todo delante del público. Con *Medoro* también aprendí a ligar la gastronomía con la celebración, ya que siempre servíamos empanadas y vino en jarras.

Es decir, hay algunos elementos del teatro en la calle, con la comunidad, que me vienen de aquellas experiencias. Yo diría, también, que muchas de esas cosas las mamé de mi formación clásica, porque todo el Siglo de Oro Español, la época isabelina o el primer Molière, por nombrar algunos clásicos, formaban parte de un teatro de celebración, de plaza, de fiesta, de los corrales, que tiene mucha similitud en sus formas con lo que después hice en el teatro comunitario.

### -;Y cómo se te ocurrió que fueran los vecinos los que harían teatro?

-Tuve una experiencia que influyó mucho en los '80. La Asociación de Bancarios del Uruguay nos pidió a mí y a mi compañera de aquel momento (yo ya había estado en la Argentina trabajando y había vuelto a Uruguay cuando la dictadura había aflojado bastante), que la ayudáramos a prepararse para una competencia que se llamaba Los Juegos de AEBU, Asociación de Empleados Bancarios del Uruguay, una propuesta en la que los familiares, los profesores de educación física, los que trabajaban en la cantina y los vecinos, se agrupaban en equipos y competían en deportes varios, tango y otras cosas. En este caso tenían que hacer una representación musical y teatral que daba puntaje. Era una forma que habían encontrado los bancarios que estaban libres (había muchos presos) de tratar, creativamente, de resistir esa época muy dura de la dictadura. Así fue como trabajé con cerca de ochenta personas sin experiencia teatral. Fue entonces cuando me di cuenta del saber que tenía la gente, un saber que se puede aprovechar para construir con él una poética y crear un espectáculo muy interesante. Es por lo aprendido en aquella oportunidad que, cuando acá me pidieron dar clases, dije no al tallerismo, y propuse, en cambio, hacer una experiencia creativa, de juegos, para armar colectivamente un espectáculo y darlo en la plaza. Aquellos vecinos que me convocaron pertenecían a una mutual echada por la dictadura militar, que no quería que adentro de la escuela hubiera una asociación democrática y autogestiva. Me enganché a trabajar en la plaza. Aproveché, al igual que en aquella experiencia con los bancarios, que en este grupo había niños, viejos, gente de todas las edades. Así hicimos nuestro primer espectáculo y comenzó la historia del Grupo de Teatro Catalinas Sur. Todas las vivencias que yo traje de Uruguay se alimentaron en la Argentina de la experiencia y la vida de un montón de vecinos. Así fue como hicimos este teatro de celebración, que es, al mismo tiempo, un teatro en el que decimos nuestras opiniones comunitarias.

-¿Cuándo empezaste a conceptualizar lo que hacías? ¿Cuándo dijiste: "esto que hago se llama teatro comunitario y tiene tales y tales características"?

—Creo que la conceptualización empezó desde el origen. Cuando hice la experiencia en la Asociación de Bancarios, ya advertí que había ahí una forma de resistencia y comencé, de alguna manera, a conceptualizar, aunque no lo expresaba todavía. Cuando luego me pidieron en el barrio Catalinas que diera clases y yo propuse hacer teatro en la plaza, ya estaba planteando un concepto. Las ideas fundamentales ya aparecían en las primeras cosas que escribí en ese entonces. Hoy no las plantearía de esa forma, porque ahí decía algunas cosas que ahora no me parece que sean tan así. Afirmaba, por ejemplo, que estaba podrido del teatro revolucionario en un sótano, un teatro que no cambiaba nada. En alguna medida, con esa afirmación, atacaba el mundo de donde venía, el del teatro independiente, comprometido y político, pero hecho para los convencidos. Hoy no lo plantearía de esa manera.

La conceptualización ha sido parte de la necesidad de fundar el grupo Catalinas. Después, con la práctica, fui afinando conceptos. Pero la práctica nació de cierta teoría (que a su vez era consecuencia de varias experiencias), de lo contrario hubiera ido hacia cualquier otro lado. La propuesta no era hacer teatro, en general, sino teatro con vecinos.

—Los que hacemos teatro comunitario siempre hablamos del error de concepto que vemos en el accionar histórico de las organizaciones sociales que, aun en su lucha por la justicia, la equidad, la transformación, ven el arte como algo que decora o rellena lo verdaderamente importante, que es la militancia. Algo así como una actividad que está muy bien que exista, pero luego de la cual hay que ir a hacer lo verdaderamente importante. En vos, sin embargo, no parece haber tal escisión y mucho menos esa jerarquía. Todo lo contrario: eso parece haber estado unido desde el comienzo.

—En los que hacíamos teatro independiente en Uruguay ya había una preocupación por la política y los cambios sociales. No me parece mal haber hecho *agit prop* en aquellos años. De hecho, eso me ha marcado. Al igual que le ocurría a Ricardo Talento acá, que con sus compañeros iba a las fábricas, a los barrios, a hacer un teatro militante, nosotros lo hacíamos allá, en aquellos años, apelando al humor. Por algo Talento y yo nos hemos encontrado a cierta altura del partido. Lo que sí es cierto es que, tanto para mí como para él, el teatro no es militancia, es teatro. El teatro es política. Y nuestro deber ser es el teatro. No es algo menor, sino que es central. Si a eso se le quiere llamar militancia, que se le llame. Yo no lo llamaría así. 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.

## -¿Cuál es tu evaluación a lo largo de todos estos años?

-El grupo Catalinas, desde mi punto de vista, no ha cambiado mucho. Tiene las fortalezas y los desgastes naturales de una organización de 25 años a la que hay que rejuvenecer todo el tiempo. Pero ya hay nuevas generaciones trabajando. Y eso habla de las fortalezas.

¿Qué la desgasta? Hay muchos factores: las rutinas, tener una sala, porque ya no es cuestión de hacer 20 funciones e irse a la casa. También el hecho de que haya, por un lado, una estructura *amateur*, de tiempo libre, y por otro lado la necesidad a la que el crecimiento conseguido obliga. Tener la llama viva, a veces genera un tironeo. Por otra parte, el reclamo del afuera, los espectadores, lleva al grupo a tener un comportamiento casi profesional, pero sin tener el dinero para lo casi profesional (nos convertimos a veces en explotadores de nosotros mismos, en función de nuestra mística). Un espectáculo de mucho éxito como *El Fulgor Argentino* no ayuda, sino que trae rutina. El hecho de ganar dinero para el grupo, implica el crecimiento de este. Y el crecimiento engendra más crecimiento, un desarrollo que hay que sostener. Estos son algunos de los desgastes. Pero toda máquina que produce se desgasta. Hay que rearmarla. Y como esta es una máquina artesanal, cuando una pieza se erosiona hay que crear una nueva, porque las piezas no se hacen en una fábrica.

Ricardo Talento es un tipo imprescindible, fundamental. Tiene la habilidad de hablar de cosas profundas y complejas de una manera simple y contundente. Sus historias son ricas, elocuentes. Cuando describe cómo su madre le curaba el dolor de garganta, o qué recursos tenía para que, aunque no hubiera dinero, la comida no dejara de ser nutritiva, advierto, inmediatamente, no con poca nostalgia, qué clase de saber social se perdió, pero también entiendo por qué el teatro comunitario busca y logra revitalizar esa cultura que el sistema hizo desaparecer, una cultura que se transmitía oralmente de padres a hijos.

Ricardo siempre habla de jugar. Cuando dice la palabra "jugar" lo imagino, por un instante, niño, con su cara asombrada, mirando a los payasos y los trapecistas del circo que llegaba a su pueblo. Cuando dice "jugar", me dan ganas de jugar.

El teatro lo atraviesa desde su infancia.

Es lindo hablar con Talento porque sabe, porque es genuino. Es grato hablar con él, porque sus sueños invitan a soñar.

# -¿Por qué y cómo decidiste dedicarte al teatro comunitario?

—De pibe yo tenía un padre fanático del circo y del teatro. Nací en la Capital, pero me crié en Rawson, partido de Chacabuco, un lugar al que, por ser un pueblo chico, llegaban todavía los últimos resabios del circo criollo que, como ya no podía ir a grandes ciudades, se presentaba en los pueblos de 2.000 ó 3.000 habitantes. Fue así como vi *Juan Moreira, El calvario de una madre, Mate cosido* y todo el repertorio. El circo se quedaba una semana y la gente del pueblo iba todas las noches a las funciones. Yo vivía intensamente esa llegada, desde el armado de la carpa. También me encantaba ir a la mañana y mirar la escenografía de la obra que había visto a la noche. Me resultaba mágico pararme delante del escenario vacío, oscuro y observar, todavía armada, la escenografía de telones pintados. Yo participaba en poner las butacas (lo hacíamos todos los chicos del pueblo). Después nos dejaban entrar gratis. Tenía una tía que siempre le alquilaba una pieza a alguno

de los del circo. Eso de tomar mate con la trapecista era fascinante. El circo me metió en otro mundo.

En esos años también viví la época del radioteatro. Todavía tengo en mi imaginario esas obras, esas estéticas.

De adolescente me mudé a otra ciudad, Junín. Frente a mi casa se empezó a juntar un grupo de teatro independiente, Teatro de Abril, en el que estaba mi hermano mayor, Néstor. Yo era un adolescente que andaba en bicicleta todo el día y, joh casualidad!, este grupo estaba ensayando Crainqueville, de Anatole France, con dirección de Isabel Icaparone, egresada de los cursos de dirección de Nuevo Teatro. Se necesitaba alguien que pasara en bicicleta por el escenario y chocara al protagonista, para desatar todo el nudo de la obra. De esta manera volví a entrar, entonces, en un mundo fascinante, muy parecido al que hoy es el del teatro comunitario. Eran vecinos. Había allí empleados ferroviarios, bancarios, maestros, quiosqueros, un mecánico dental. Era un grupo en el que llegaron a trabajar 35, 40 personas. Yo tenía 17 años. Uno de los integrantes era ingeniero y diseñó el escenario. El club Sarmiento, de Junín, cedió un local y allí se armó la sala, se hizo la cabina de luces. En fin...Toda esa cosa, en algún lado, me fue alimentando. Descubrí que ese mundo me gustaba. Pasé parte de mi adolescencia inmerso en ese lugar. Vivía adentro de ese teatro, con los vecinos, haciendo obras. Aprendíamos iluminación, escenografía, actuación. Hoy casi no hay posibilidad de que ningún estudiante tenga esta experiencia que a mí me dio una visión muy integradora del teatro.

Nuestro referente y tutor era el grupo Nuevo Teatro. Recuerdo que Alejandra Boero y Pedro Asquini mandaban grabados sus conceptos y nosotros los escuchábamos. Asquini iba cada15 días a darnos charlas. En ese momento, en cualquier ciudad del país había tres o cuatro grupos de teatro. Al igual que el de Junín, muchos otros tenían la lógica de lo que hoy es el teatro comunitario, por la desmesura de sus sueños, por estar integrados por vecinos, pero los diferenciaba el hecho de su intencionalidad de culturalizar al pueblo supuestamente inculto. Ese es una especie de "pecado original" que tiene el teatro independiente en la Argentina. Aún hoy, cuando uno viaja al interior, existe aquello de "el teatro de los cultos" y por eso se sigue utilizando el concepto de "llevar teatro a los barrios", que tiene implícita la idea de que hay gente con cultura que lleva el teatro a gente que no la tiene.

## -¿Y después?

–A los 20 años llegué a Buenos Aires para estudiar teatro, alentado por el actor Esteban Mazari y mi hermano, que ya se habían venido. Traía conmigo esa experiencia invalorable. En Buenos Aires estudié cuatro años con Heddy Crilla. Trabajé, también, en el Teatro San Martín en una obra de Eduardo Pavlovsky que dirigía Conrado Ramonet. Él era egresado de la escuela de Nuevo Teatro, había dirigido en Junín y cuando puso esta obra llamó a todos los que alguna vez habían actuado con él. Estaban allí Enrique Pinti, Alberto Segado, Fito Malamud, un montón de gente joven. Después hice en el San Martín *El círculo de tiza caucasiano*, de Bertolt Brecht. La dirigía Oscar Fessler y trabajaba Norma Aleandro.

#### -Estabas en el mundo del teatro...

—Sí, pero había algo que no me cerraba. Esto de que alguien te llamara para hacer algo, este mundo de teatro que dependía de hacer una función... Pensando en ese tema nos agarraron los '70. En el '72 estábamos haciendo *El círculo de tiza...*, con todo lo que significaron esos años en la Argentina. Un grupo de ahí, de los que estábamos en el San Martín, armó otra agrupación, el grupo Cumpa, con la intención de hacer una obra que se llamaba *Civilización o barbarie*, de Humberto Riva, con dirección de Armando Corti. Formaba parte de este grupo Mauricio Kartun, que en aquel momento era asistente de dirección de Fessler. Mauricio completó el texto con el que salimos de gira. También formó parte de este grupo la mujer de Augusto Boal, que estaba exiliado en Buenos Aires. Fue en aquellos años que surgió en mí la mirada del espacio público como espacio escénico. Todo eso era muy potente en aquel tiempo.

## −¿Por qué rumbeaste para ese lado?

-Toda esta historia tiene que ver. Podría decirse que habíamos empezado a seguir una línea de trabajo que tenía que ver con el teatro independiente, pero no tanto, porque en la dicotomía civilización o barbarie estábamos por la barbarie. No entrábamos en el círculo prestigioso del teatro independiente. También en ese momento, junto con el grupo Cumpa se armó un elenco en la Dirección de Cultura de la Universidad de Buenos Aires, que funcionaba donde ahora es el Centro Cultural Ricardo Rojas. Ensayábamos ahí teatro para chicos y teatro callejero. Pero andábamos por todos lados: en las calles, en las villas. Cuando asumió Alberto Ottalagano como rector de la Universidad de Buenos Aires, nos echaron. Siempre digo que por suerte nos echaron, ya que eso nos salvó la vida. Un año después hubiéramos sido desaparecidos. El grupo Cumpa se desarmó en el '76. No teníamos posibilidad de trabajar. Gran parte de los integrantes se exilió, Boal se fue a Portugal y algunos quedamos exiliados acá. Cambiamos totalmente de vida. Con unos compañeros armamos una empresa de pintura de casas y nos dedicamos pintar. Yo luego me dediqué a la artesanía, es decir, encaré una actividad paralela, distinta a la que había tenido, cambiando de casa, de oficio y de vida. Algunos hicimos, más adelante, en los '80, Buenos Aires, aires buenos, también de Humberto Riva, en uno de los teatros de San Telmo, con motivo de los 400 años de la ciudad de Buenos Aires. Cuestionábamos esta visión de la sociedad porteña y cómo la había impuesto Buenos Aires sobre el resto del país.

### -¿Militaban?

-¿Qué es la militancia? Uno podría preguntarse aún hoy en qué consiste. La nuestra se daba en el ámbito de lo que hacíamos. Aquel grupo reflexionaba acerca de cómo su tarea cultural se insertaba dentro de todo un momento de transformación nacional que se presentaba en aquellos años. En aquel momento el grupo Cumpa formaba parte de una agrupación que se llamaba José Podestá, en la que estaban Juan Carlos Gené, Marilina Ross, Emilio Alfaro, el negro Carlos Carella. Fue muy interesante, porque en ese marco se establecieron pautas sobre lo cultural que son las que estamos utilizando ahora. No se hablaba de arte como trasformador, pero sí como un hecho mucho más abarcador que el que encierra el concepto de "cultura" como algo ilustrativo. Se empezó a plantear, en cambio, qué significaba la cultura en una comunidad. Apareció, entonces, una muy interesante militancia en el ámbito cultural. Esto fue hasta antes del '76.

El teatro comunitario, como lo entendemos hoy, también implica una construcción política. Es un error pensar que luego de hacer teatro comunitario hay que ir a militar, como si hacer teatro comunitario no alcanzara, como si la cultura fuera algo que nada tiene que ver con la transformación social.

-Hay una diferencia importante entre la idea de llevar el arte a los barrios carenciados para iluminar a los espectadores, y la de entender el arte, en cambio, como una práctica transformadora a la cual la comunidad tiene derecho. Esta última es, según mi criterio, la del teatro comunitario. En la época de la que hablás, ¿no se accionaba con la primera?

—Depende. Acá aparece otra línea. ¿Quién componía los grupos? Cuando vos provenís de familia laburante, la idea de venir a iluminar no se te pasa por la cabeza. Es cierto que en esa época estaban los que iban a las villas y vivían en Barrio Norte, pero también los que trabajábamos en los barrios porque éramos de esos lugares. Cuando hablábamos de civilización o barbarie, más que una iluminación hacia afuera, se trataba de una iluminación hacia nosotros mismos. Aparecía el revisionismo histórico, leíamos mucha historia, había una efervescencia y uno necesitaba saber, estudiar mucho, porque estaba pasando algo distinto. Uno tenía la sensación de que iba a modificar cosas y en forma profunda. No estaba tanto la idea del iluminado, sino del que necesitaba aprender con los otros.

El hecho de que hubiéramos formado una organización desde la cultura (me refiero a la José Podestá), cuando todo el mundo decía que había que militar desde las organizaciones armadas, hacía que nos miraran como bichos raros. Hoy en día, desde el teatro comunitario, vemos la importancia del arte como una práctica transformadora y no como la frutilla de la torta. Pero mis bases ideológicas vienen de esa época, de haber hecho teatro comunitario en mi adolescencia, sin saber que era eso lo que estaba haciendo, así como de mi experiencia en los '70. Para mí todo eso tiene una unidad. Las herramientas que aprendí con Heddy Crilla, con Juan Carlos Gené, con Carlos Alvarenga, etcétera, fueron puestas en esta línea que describo.

#### -Me parece que aún hoy sigue costando entender qué es la cultura.

-Cuando uno ve nuestra sociedad quebrada, se pregunta qué pasó con su cultura. Se trata de una comunidad que pasa hambre, pero que ha perdido las formas de cocinar que tenía la generación anterior. Quiero decir: cuando le pregunto al carnicero de mi barrio si la gente compra huesos con carne y me dice que no, me sorprendo. Hay ahí un corte cultural, porque cuando yo era chico mis viejos compraban la quijada y hacíamos puchero. Éramos pobres, pero comíamos bien, porque había una cultura de cocinar, con los elementos que se tenía. También había una cultura de cómo abrigarse, cómo construir, ayudándose los vecinos entre sí. Ahora uno diría, refiriéndose a eso, "había una red social". Todas esas cosas tienen que ver con un hecho cultural. Cuando se quiebra lo cultural se rompe ese modo de ver al vecino como alguien que te puede ayudar, se quiebra esa retransmisión de saberes. En poco tiempo, una generación solamente, se ha perdido la comida, así como los remedios más simples a nivel popular. Todo eso se quebró. Si uno piensa lo cultural en un sentido más amplio, lo saca del lugar de ser "aquello que retransmite lo que dicen ciertos libros, ciertas músicas o ciertos teatros". La cultura, en cambio, es algo que tiene una comunidad. Y eso está quebrado. Una madre que le hacía masajitos a su hijo como me hacía la mía (algo que hoy podría llamarse digitopuntura) para sacarme el dolor de garganta, es un ser más creativo que el que va hoy a la farmacia a comprar una pastilla. Creo que el humano es, esencialmente, un ser creador, un ser modificador del mundo en el cual vive.

# -Desarrollar la creatividad de una comunidad, ¿puede tener incidencia en lo grande, puede generar otros cambios?

-Por supuesto. Por algo se nos coarta la posibilidad creativa desde que nacemos. Seríamos muy peligrosos a un montón de intereses. Si fuéramos seres creativos no aceptaríamos vivir en un mundo tan estúpido como el que vivimos. Por eso la

creatividad no está planteada como una cosa básica y fundamental del crecimiento humano.

# -La cultura impuesta de tal manera, parece naturaleza y, por ende, impide pensar fuera de los límites de aquello que aparece como natural.

—Son límites que se imponen para pensar. Esos que te dicen: "Hasta acá llegás". Cuando uno cambia las cosas de lugar, rompe esos límites. Vos le preguntás a alguien si se siente esclavo y te dice que no. "Yo hago lo que quiero, decido lo que quiero", te dice. Pero, ¿dentro de qué parámetros?

-Me refería a la supuesta antinomia entre este tipo de trabajo cultural y los cambios sociales más grandes. He escuchado muchas veces decir que haciendo teatro comunitario "la gente se distrae y no se dedica a luchar por los verdaderos cambios".

-A mí me parece completamente antiguo ese pensamiento. En los '70 decíamos: "Vamos a cambiar el mundo", y creíamos que lo podíamos cambiar. Después también sentimos la derrota. Pero los que seguimos, decimos: "¿Por dónde podemos cambiar?". Tal vez la cuestión no pase por el gran cambio, sino por un cambio de lo cotidiano. ¿Qué pasaría si uno saliera de su casa y saludara al vecino? ¿Por qué ir en silencio? ¿Qué pasaría si uno le dijera al vecino: "¡Qué tal!, ¿cómo le va? Cualquier cosa, llámeme. Mire que estoy en casa". Ese pequeño cambio de actitud, podría producir modificaciones enormes. El espacio público empezaría a transformarse. Ver un grupo ensayando en una plaza, transforma. Para el que lo está haciendo, porque muchas personas adultas jamás se pusieron a jugar en una plaza desde que eran chicas, ni a imaginar que esa plaza podía ser otra cosa, y para el que está mirando. Esa misma situación ya nos llevaría a establecer otra relación, distinta a esa loca y paranoica que tenemos, de bajar del colectivo con la llave en la mano para entrar en la casa. Si se quedara todo el mundo cinco minutos en la vereda y saludara al que pasa, ¿qué pasaría en una ciudad como Buenos Aires? ¿Por qué nadie tiene en cuenta al otro? ¿Por qué se saca la basura fuera del horario? El espacio público parece un espacio de nadie. Son cuestiones profundamente culturales de una sociedad quebrada.

# -¿Qué pasó después de la derrota?

-A partir del '83 me puse a pensar nuevamente cómo encaraba mi actividad teatral. Fui a ver la versión de *Barranca abajo*, de Florencio Sánchez, que había

dirigido Carlos Alvarenga. Nos pusimos en contacto y me ofreció ser su asistente. Empecé a trabajar con él en un curso de perfeccionamiento en Avellaneda. Fue allí donde conocí a los que luego serían mis compañeros de Los Calandracas. Compartí con ellos dos años de perfeccionamiento actoral en el Instituto de Teatro de Avellaneda. Después hice un curso de dirección con Juan Carlos Gené.

Armamos, entonces, Los Calandracas, en el '87, un momento en el que en la ciudad de Buenos Aires había una gran movida de teatro en el espacio público. Pude canalizar todas mis necesidades postergadas. Yo había pasado casi toda mi vida teatral en grupo. En Los Calandracas pude poner toda mi energía y mis necesidades coartadas. Empezamos a hacer teatro de calle. No casualmente empezamos como un grupo de payasos, no de *clowns*. Yo tenía el recuerdo del circo criollo, del payaso hablador, opinador, payador. Los Calandracas nacimos con esta impronta y con una dinámica grupal que tenía que ver con todas mis experiencias teatrales anteriores. Creo que eso ayudó a darnos una conceptualización de qué hacíamos, por qué y para qué. Esta impronta de payaso criollo, así como el encuentro, en los '70, con Augusto Boal, permitió a Los Calandracas desarrollar, junto a la licenciada Andrea Maurizi, la técnica "teatro para armar", experiencia de teatro foro en la que venimos trabajando desde 1989 en ámbitos de salud y educación. En 1996 armamos el Circuito Cultural Barracas, por una necesidad que empezamos a tener de asentarnos en un barrio y trabajar con la comunidad.

A barajar otra vez y dar de nuevo. Cristina Ghione, Catalinas Sur

¿Por qué cuando decimos "teatro comunitario" hablamos de arte y trasformación social? Para contestar esa pregunta es necesario, en primer término, especificar a qué nos referimos cuando usamos tales palabras, a qué zona de todo el universo de sentido que abarca esa expresión aludimos.

Sobre qué es el arte se ha deliberado considerablemente a lo largo y a lo ancho de la historia de la cultura. Nos contentaremos con decir aquí que, más allá de las innumerables implicancias de este vocablo, cuando lo usamos 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. En esa mirada, que en el teatro comunitario es plural, hay opinión. Y opinar no es decir de manera obvia ni elemental. Ese mundo referencial del que se habla, cuando es abordado de manera artística, resulta amasado, retorcido, deformado. Puede estar condensado o hasta ampliado en sus más mínimos detalles. Ahora bien: sin perder de vista la insistente y repetida pregunta acerca de qué es el arte, entonces, discusión que, como decíamos, ha sido más o menos intensa en los distintos momentos de la historia, y cuyas conclusiones han estado más o menos pegadas a la cultura dominante en cada período, lo cierto es que en esta operación (la de crear un universo con reglas propias que implique un punto de vista) se pone, inevitablemente, en marcha la imaginación y se palpa con las propias manos la sensación de construcción de una materia consistente, la obra, que habla de ese otro mundo, aquel al que llamamos "realidad", esa cosa sin límites muy claros que suele presentársenos como lo objetivo, lo normal, lo natural, lo inmutable, lo que es.

Echar a andar la imaginación implica, necesariamente, un movimiento, una posibilidad concreta de percibir y pensar el mundo fuera de los límites de lo impuesto. Y allí empieza la transformación.

El arte puede ser considerado únicamente un atributo de los artistas, un don para elegidos. Y es cierto que hay artistas. Algunos han estremecido a la humanidad. Pero la práctica artística puede ser vista, también, como una actividad inherente a la condición humana, como un modo de desarrollar la creatividad, como una parte central de la vida de la comunidad. ¿Por qué habría que renunciar a ella? ¿Acaso la vivencia y la experiencia en carne propia del arte, de su condición sensible y crítica, de su facultad de crear lógicas fuera de la lógica, mundos que hablan del mundo,

no puede ocupar un lugar central en la vida de la comunidad? ¿Quién determinó que su presencia venía atrás en el orden de prioridades? ¿Quién cercenó el derecho a imaginar?

Sigamos, entonces: ¿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. De todos los logros que el poder ha conseguido, en su firme e imperturbable marcha, uno de los más exitosos es el de la conquista del pensamiento, de la voluntad de las personas, un pensamiento que vuelve naturales injusticias que van desde la explotación o la necesidad de una guerra, hasta las cuestiones más nimias del trato interpersonal, una conquista sin cuya existencia no se podría sostener un sistema tan opresivo.

"Transformación". Despejemos. Tal vez resulte más claro el uso de esta palabra, si explicamos aquello de lo que no estamos hablando. No de un cambio individual, únicamente, ni de un mero autoconocimiento, cuyos alcances queden atrapados en las cuatro paredes de la casa de cada persona. No. Por otro lado, y en sentido inverso, 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. No es ese el lugar del arte. ¿Pero, qué cambio podría haber en el mundo si persistiera la creencia de que las cosas son como son y nada se puede construir ni cambiar? 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. Por ende, si este ejercicio es llevado a cabo por la comunidad, grande es la transformación.

Cuando una comunidad desarrolla su creatividad, con toda la amplitud que este concepto implica, 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.

¿Cómo y en qué sentido trabaja el teatro comunitario? Por un lado, crea las condiciones y el marco para que todo aquel que lo desee pueda desarrollar su creatividad, esto es, pueda indagar más allá de los límites de lo que supuestamente le fue asignado como única realidad. Por el otro, genera una práctica que tiene sentido si, y solo si, se realiza de manera colectiva, una práctica que pone en evidencia la necesidad de los demás para la creación de un objeto común, esa creación en la cual cada uno es parte, pero nadie es protagonista, una construcción que subsistirá y trascenderá aunque alguna vez alguien no esté o decida irse.

Transformación del espacio y de los cuerpos. Un patio de escuela o una vereda cualquiera, una plaza o una esquina devienen en espacio escénico. Construir esa

convención desde la comunidad es algo así como decir: "Allí donde pisamos habitualmente, vamos a crear ahora otro lugar, a partir de una mirada distinta". Un vecino que prueba desplazarse de una manera diferente o enronquecer su voz para armar un personaje, un vecino que, junto con otros canta, está jugando, por un rato, se ve inmerso en un mar de posibilidades y alternativas que le dinamizan su impresión de la realidad, la cual deja de ser percibida como un bloque inmutable, eterno y esencial.

Por otra parte, quien participa de un grupo de estas características, al poco tiempo notará que ese desarrollo artístico no puede producirse en soledad. Que sus ideas y su imaginación, no se imponen por sobre las de los otros, sino que se amalgaman en una llama común. Además, no solo entra en juego aquello que todavía está por descubrirse, sino que cada cual trae un saber previo y ese conocimiento también forma parte de la construcción de todos. Es imposible hacer teatro comunitario sin percibir que no se está solo en esa tarea. En consecuencia, para participar de un emprendimiento de estas características hay que renunciar a poner el eje únicamente en uno mismo y entender que el crecimiento solo es posible si se deponen individualismos. Cada cual podrá hacer una parte. No todos la misma, porque cada uno tiene su historia, sus habilidades, porque algunos tienen más facilitado el canto, otros la actuación, algunos la plástica, otros la escritura, porque hay quienes tardan mucho en animarse a cualquiera de esas áreas, pero saben de costura, de electricidad o dominan algún otro conocimiento. Cada cosa suma y, con el tiempo, muchos de los que no se animaban, traspasan un límite y se largan a lo nuevo.

La transformación es, también, una consecuencia del ejercicio de la memoria. Pero no entendida esta como la evocación de hechos (eso también sucede), sino como la puesta en funcionamiento de prácticas en desuso, como 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 teatro comunitario propicia el ejercicio de todas esas prácticas, de manera indisolublemente ligada a su quehacer artístico.

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, ante la que no queda otra alternativa que rendirse, contemplar y aceptar. 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.

...Aquí hay cien utópicos hoy, que por amor brindamos toda nuestra alma en la función. Y si logramos conmover su corazón, nuestra utopía ya se cumplió.

CRISTINA GHIONE, Catalinas Sur

Teatro. Construcción de un universo paralelo, un juego que tiene reglas propias y convenciones necesarias para jugarlo, que amasa la realidad a su modo para opinar sobre ella, para mirarla, para imaginar otros mundos, en vivo, con la carne, los huesos y la sangre ahí, cara a cara, cuerpo a cuerpo.

Tal vez resulte claro para los artistas que el ejercicio de la imaginación propicia la aventura de vislumbrar nuevas posibilidades, de desnaturalizar lo dado, lo aparentemente inmóvil. Tal vez. Solo tal vez. No es obvio, sin embargo, para una gran mayoría de la población. Por ello, es este, el teatro, un juego que adquiere otra dimensión cuando es vivido y recorrido por integrantes de una comunidad, vecinos. El arte en general, desgraciadamente, es visto como un objeto suntuario, un decorado que solo debe entrar en la vida de la gente una vez que estén resueltas otras urgencias. Esta subestimación de su potencial transformador le cabe a un espectro muy grande de la sociedad, que no considera la práctica artística como un hecho medular de su vida.

Por ello, generalmente, los que participan de la creación de ese universo que es el teatro, ejercicio de libertad que implica una transformación personal, son aquellos que eligieron hacer del arte, en este caso del teatro, su vida, su especialización. Por suerte existieron y existen los artistas, que a lo largo de la historia propusieron miradas, crearon sacudones, impactos, extrañamiento, sorpresa, perplejidad.

Ahora bien: el teatro comunitario considera que el arte es un derecho de todos. Claro que no necesariamente el arte y el artista son la misma cosa. Un vecino cualquiera, de la edad que fuere, puede poblar su vida de una fuerte presencia de arte, sin ser él, en su individualidad, un artista. Sin embargo, puede edificar junto con otros un producto artístico que tome de cada cual lo mejor. El resultado colectivo muchas veces se convierte en una creación que tiene valor artístico, esto es, una construcción con mirada, con opinión, que constituye un mundo consistente, con espesor propio, que habla poéticamente de la vida, pero en este caso desde un punto de vista colectivo, una mirada que se nutre de una cantera de elementos muy rica: la comunidad.

Pero, ¿cómo se actúa sin ser actor? ¿Cómo es que los vecinos salen de su andar cotidiano, construyen presencia escénica? ¿Cómo consiguen la energía que implica la situación de actuación, la actitud?

La pregunta "¿qué es actuar?" puede tener muchas respuestas e incluso muchas poéticas. Lo que parece seguro y común a todas, es que actuar es jugar. Jugar a ser otro, con otra lógica, con otras reglas, con otro tiempo y otro espacio, o bien, sencillamente, jugar: ser uno jugando. En cualquier caso, actuar implica poner el cuerpo en una situación distinta a la cotidiana, construir, por un rato, una ficción, es decir, un mundo paralelo. Esta aseveración acerca de la actuación, abarca desde la expresión más referencial a la más estilizada o experimental. La actuación, entonces, permite moverse de la rigidez, explorar fuera de los límites.

¿Pues qué pasa si un vecino cualquiera comienza a descubrir que puede jugar otras reglas que las que le fueron asignadas? Actuar se convierte en un modo de intervención, de transformación. Mucho más cuando no solo implica un descubrimiento personal, sino una construcción con otros, muchos otros en la misma situación, cuando implica crear una realidad allí donde no había nada, o bien, mirar la realidad con otros ojos, renovados.

Partimos del cuerpo. Ese cuerpo tan pautado socialmente, unificado y homogeneizado con otros cuerpos en lo que se refiere a su expresividad. Partimos de la alteración de su equilibrio, de la exageración de alguna característica física, de la creación de un modo de andar no habitual, de la desmesura de un gesto. De eso, fundamentalmente, se trata. En el teatro comunitario la actuación es eminentemente corporal. Lo que no se ve no existe. Más allá de las diferentes propuestas estéticas de los grupos, esta premisa parece funcionar en general, ya que modificar el cuerpo, su modo de plantarse, es modificar la actitud frente al mundo circundante. La actuación, los personajes, por ende, nacen del cuerpo. A veces, también, son engendrados a partir del vestuario (un saco pequeño, un par de zapatos grandes, una carterita, pueden disparar una lógica distinta, pueden provocar un despertar), pero siempre está el cuerpo en primer plano. Y cada cuerpo en su especificidad: el alto, el gordo, el encorvado o el chueco. Se trata de que cada cual consiga la mayor expresividad posible. De despejar la torpeza y potenciar la tosquedad.

Además, es decisivo aprovechar lo que los vecinos traen. Desde sus características físicas, sus particularidades, hasta lo que Ricardo Talento denomina "la inocencia", es decir, aquello que se relaciona con el hecho de que, como no han aprendido a actuar y no traen años y años de taller, tienen una presencia genuina, esa presencia que portan los grandes actores cuando ya no se les nota la técnica. Este rasgo de "inocencia" genera una actuación creíble y genuina a los ojos del público.

Pero no se trata de soplar y hacer botellas. Lo primero que aparece en las improvisaciones de los vecinos es la copia de una estética de la TV, un seudonaturalismo televisivo, porque, como se sabe, la cultura mediática, el modelo cultural dominante, tienen mucha fuerza. La tendencia es, al comienzo, entonces, ponerse a hablar y, de este modo, borrar el cuerpo y su potencial expresivo. Resulta notable, sin embargo, comprobar cómo funciona la memoria colectiva de los géneros populares. Los vecinos saben. Solo hay que ponerla a trabajar para que esta aflore. Habilitada y estimulada esa posibilidad, aparecen en la actuación rasgos del sainete, la zarzuela, la opereta, más allá de la destreza con la que, en principio, se pongan en práctica, habilidad que luego se pule. Eso es lo que se propicia, porque la actuación en teatro comunitario no intenta borrar las marcas de la representación, sino que exagera, muestra, resalta el artificio teatral. Hay algunos grupos en los cuales no existe una búsqueda de resignificación de los géneros populares, pero sí de despegarse de la estética dominante (sobre todo en televisión).

Es fundamental generar un ámbito de confianza, como para que el actor-vecino se largue a jugar, y no exponer a nadie a hacer algo en lo que se sienta incómodo o que le resulte inabarcable en determinado momento. Es llamativo cómo muchas veces, pasado el tiempo, alguien que no se animaba, pega un salto, sorprende a todos y, fundamentalmente, a sí mismo, una vez que ha ganado confianza, al amparo de la contención grupal, una vez que ha logrado comenzar a deponer las leyes que lo han regido durante toda su vida, leyes que insisten e insisten en imponerse en el mundo del trabajo, en el de la escolaridad, leyes que se meten en la cabeza segundo tras segundo a través de los medios de comunicación, la publicidad, etcétera, que avasallan y generan la sensación de que "así son las cosas", "naturalmente son así", reglas que forman parte de una nefasta construcción destinada a que nada se mueva, a que cierto orden permanezca intacto. Es maravilloso, decimos, cuando, como fruto del trabajo y la confianza, de la apuesta a la vigencia de otras pautas, aquel que creía que nada podía, se anima a jugar, a participar de esa otra construcción y descubre todo lo que puede junto con otros.

Por otra parte, lo colectivo, además de constituir un abrigo, un ala protectora para comenzar a animarse, potencia la expresividad y genera la pertenencia a un "nosotros".

Hay que aprender, por supuesto, a trabajar para que funcione una actuación colectiva, que mantenga la heterogeneidad de quienes componen el grupo, pero no atomice ni escinda una parte de la otra. Para que las escenas se constituyan como tales y no se trate de una exhibición de individualidades, se trabaja el conjunto, el ensamble de todo, la expresividad colectiva, es decir, cómo lograr un impacto grupal, preservando la característica de cada uno. Esto, que es básicamente una tarea de la dirección, implica, sin embargo, un entrenamiento en la actuación, una

toma de conciencia del espacio que cada cual ocupa, de los compañeros que tiene alrededor, una toma de conciencia de las implicancias de participar en una escena colectiva en la que, en consecuencia, simultáneamente hay otros: los demás. Para conseguir esta expresión de conjunto, cada director toma su camino. Los ejercicios con los que se trabaja no son muy diferentes a los de una clase de actuación cualquiera, claro que siempre se tiene en cuenta que la tarea es, en estos casos, con mucha cantidad de gente, con personas, además, que no han tenido experiencia en este campo. El entrenamiento tiende, siempre, a estimular el registro de los demás, a generar la sensación de que todos dicen juntos lo que solos no podrían decir. Avances y retrocesos con un mismo ritmo, por ejemplo, desplazamientos colectivos en general, son ejercicios sobre los que se vuelve una y otra vez, así como también el registro corporal de la diferencia que hay entre un espacio cotidiano, fuera de la escena, y uno extracotidiano como es el escénico. El acento puesto en la mirada, para que esta no sea errática, sino que tenga un destino, mirada multiplicada, porque aquí mucha gente mira junta, constituye, a su vez, un eje. También se usa mucho el juego en sus diferentes variantes. Porque este tiene unas cuantas virtudes. Una de ellas es que, amparada en sus reglas y sumergida en su dinámica, cualquier persona depone fácilmente el sentido crítico y deja salir un mundo que habitualmente es censurado o autocensurado. Otra, directamente relacionada con la anterior, es que el juego da permiso para caminar o hablar de una manera distinta, para tener panza, ser chueco o lo que fuere, etcétera. Y a su vez, al tener reglas, genera la necesidad de establecer acuerdos colectivos para poder ser jugado. Finalmente, porque inevitablemente, tarde o temprano, el juego hace estallar la risa. Y la risa genera siempre un clima propicio para entregarse, para confiar.

También (fundamental) es el abordaje de un objetivo común. "¿Qué queremos comunicar?", suele preguntar Adhemar Bianchi, y obtiene con ello el resultado buscado. Personalmente, a veces pregunto en los ensayos, solamente, "¿qué queremos?", para correr del medio la palabra y llevar la acción directamente al universo físico, "¿queremos abrazar?, ¿queremos pegar?, ¿queremos devorar?". Cada cual, con su personaje, lleva a cabo esta acción, al tiempo que registra sus desplazamientos, sin encimarse con los demás, mientras dice o canta el texto que le toque. Una sumatoria de ocupaciones cuyo resultado es una escena de muchos, de montones de vecinos, que además de construir sus personajes, hacen un ejercicio solidario de dar y recibir, de registrar y ser tomados en cuenta por los demás, para lograr un objetivo común que de otra manera no se lograría. No todos lo hacen a la misma velocidad, pero en el conjunto funciona. Algunos lo hacen más temprano y otros más tarde, pero el amparo del grupo facilita el despegue. Nadie es protagonista. Puede tocarle a alguien tener la pelota un ratito, pero tendrá que pasarla a otro del equipo, porque sin equipo no hay teatro, no hay comunidad, no hay nada.

...El cantar nos abriga la herida. Si cantás, vas a ver que no hay causa perdida. Alma Mate de Flores

> Y a cantar, que estamos vivos y eso hay que celebrar... CRISTINA GHIONE, Catalinas Sur

Noi siamo qui. ¡Venite! Stiam cantando. Grupo de Teatro Comunitario de Pontelagoscuro, Italia

> Somos las voces que el siglo no ha matado... Matemurga, Villa Crespo

El canto es un eje del teatro comunitario. Por un lado, porque cantar con otros y, sobre todo, si hay arreglos a varias voces, implica la necesidad de los demás. Porque para que aquello que se canta suene bien, es necesaria la presencia de todos. Pero, además, porque la canción es un elemento muy rico en la dramaturgia de este tipo de propuestas, ya que su inclusión da la posibilidad de decir mucho con poco. La canción, en tanto tiene los atributos del lenguaje poético, condensa muchos sentidos en pocas palabras, puede coagular muchas hipotéticas escenas en una sola situación. Y si de teatro comunitario hablamos, por consiguiente, de obras en las que participa mucha gente, esta resulta ideal como recurso, dado que resuelve y potencia escenas colectivas, en las que el sujeto que habla es plural. Es, por ende, un aporte fundamental a la mirada propia de este tipo de teatro.

En cuanto a los arreglos corales, estos no solo implican una decisión musical. La inclusión de tal o cual arreglo tiene que ver, por un lado, con la realidad de la gente que hay: cuántas mujeres, cuántos hombres, cuántos niños. Cuántos afinados, cuántos no. Tiene que ver con lo que, dada la presencia de determinado grupo humano y no otro, se puede lograr. No se busca los cantores ideales para un específico tipo de arreglo, sino que se trabaja a partir de quiénes integran cada agrupación. Al mismo tiempo, la decisión de los arreglos es de orden estético, no solo por las armonías que se armen, y el grado de "buen sonido" que se consiga, sino porque (y eso no solo es propio del teatro comunitario) con una decisión musical es posible opinar sobre el mundo. Un arreglo implica, muchas veces, una toma de posición, un modo de contar.

Pero más allá de todo esto hay otra cosa, y es que, como el teatro comunitario no elige a sus integrantes, ni les hace un *casting*, y como, al mismo tiempo, parte de la idea de que lo que se canta debe sonar bien, el canto comunitario es un fuerte modo de crear relaciones solidarias. Quiero decir: los afinados son ubicados estratégicamente para aportar su seguridad, para darla a los demás, y los más inseguros (hasta los que en un comienzo tienen muchas dificultades para cantar) aprenden a escuchar y a confiar. Lo que importa es que el grupo suene. Se produce, entonces, un mágico equilibrio, que puede darse si, y solo si, funciona la noción de un nosotros.

Confiar. La confianza es directamente proporcional al crecimiento de la expresividad y a la emotividad del sonido. ¡Sí, claro! Existe una categoría sonora que es la emotividad. Emotividad que es el resultado de una serie de variables que se cruzan, a saber: la cantidad de gente que canta, el riguroso trabajo sobre la afinación y la superposición de voces, pero también aquello que se canta, la heterogeneidad de quienes cantan, el planteo de la escena cuyo texto es esa canción y la posibilidad de actuar y cantar al mismo tiempo. De esto último se desprende que la inclusión de la canción, plantea un tema a resolver, que no es solamente propio del teatro comunitario. Se trata de la simultaneidad del canto y la actuación. El canto, en general, no cumple la función de ilustrar lo que ya está planteado antes o se planteará después en otras escenas, sino de narrar. Se trata, sencillamente, de escenas en las cuales el texto es cantado y no hablado. Eso es todo. Tan simple.

Finalmente, la canción es parte de la memoria colectiva, de la identidad. Cuando se eligen determinadas melodías para cambiarles la letra, puede haber en ello un homenaje, una parodia o las dos cosas simultáneamente. Y el teatro comunitario, que abreva en los géneros populares, en muchísimas ocasiones toma para sus escenas, como lo hace la murga, melodías preexistentes, o bien arregla canciones, manteniendo su letra y su música. De este modo, dialoga con el pasado o critica el presente, también a través de ese recurso. Esta elección, por supuesto, no es excluyente, ya que también suele crearse música original para los espectáculos, música en la que resuenan estos géneros populares, pero no con el respeto que se tiene por una pieza arqueológica, sino con la vitalidad que implica apropiarse de ellos y hacerlos palpitar hoy.

Vayamos por partes, entonces. Recorramos cada una de estas peculiaridades.

Sonar. Sonar con todos. Sonar polifónicamente, expresar una voz colectiva.

Cuando la gente comprende la necesidad de la presencia de todas las cuerdas para crear esa música de todos, es decir, cuando advierte que lo que se canta no suena igual si es al unísono o si son pocos los que cantan, cuando percibe que entre todos se arma un colchón sonoro que expresa al conjunto, construye en su cabeza una

necesidad: la necesidad de los otros, para producir algo que cada individuo en soledad no podría generar. No es lo mismo un solo, un dúo, un trío, que un coro.

Para cantar a varias voces hay que trabajar repitiendo muchas veces la melodía que entona cada uno de los grupos, de acuerdo a su registro vocal, solidificar esa masa sonora, para después mezclarla con las otras. Esto puede llevar meses, años, en algunos casos, pero una vez que se consigue, es un saber que no se olvida, un saber grupal.

Si de dramaturgia se trata, una canción puede contar una situación de manera mucho más condensada que un diálogo. Ejemplo por excelencia de esto es la escena de *El Fulgor Argentino*, del Grupo de Teatro Catalinas Sur, espectáculo dirigido por Adhemar Bianchi y Ricardo Talento, con dirección musical de Cristina Ghione. Esta escena pone delante de los ojos del espectador una olla popular en 1930, en la que entra un grupo de mujeres, por un lado, y un grupo de hombres por el otro. Al comienzo cantan alternadamente:

MUJERES: Hambre y frío.

Sin trabajo están nuestros maridos.

Hambre y frío.

Queremos que se acaben los despidos.

HOMBRES: El trabajo es un derecho

que nadie nos va quitar. Alcemos nuestras banderas

y a la huelga general.

MUJERES: ¡Basta ya, por favor!

Basta de tanto dolor, señor. Las mujeres lucharemos.

Siempre defenderemos lo que es justo,

porque siempre, a nuestros hijos les daremos pan y abrigo.

Somos mujeres en la olla popular.

HOMBRES: En la fábrica hay despidos.

Codo a codo y a luchar. Somos los trabajadores, contra todos los traidores, por la huelga general.

La armonía de ambas partes es la misma, de modo tal que luego de exponer cada grupo la parte A y la parte B, la parte C y la parte D, cantan juntos cada cual su parte, es decir se mezclan. El efecto, además de musicalmente impactante, es de aparición de un poderoso sujeto colectivo, de una suma. Y no hay mucho más que explicar.

Con eso ya está todo. A la escena no le hace falta ningún texto más. El espectador se ubica inmediatamente en tiempo y espacio, sin necesidad de ningún subrayado.

Este mismo ejemplo podría hablarnos también acerca de lo mencionado en relación a los arreglos musicales. Sin embargo, para ser más clara aún en este punto, voy a referirme a una experiencia personal que, considero, explica esta cuestión con mucha claridad. Cuando dirigí La caravana, una historia de la resistencia a partir de canciones de la memoria colectiva, me topé con una enorme cantidad de melodías y letras dichas y repetidas a lo largo del tiempo. "¿Cómo decirlas -me preguntabacon un sentido renovado, que hablara acerca de nuestra mirada de la historia?". Un caso muy claro en este sentido fue el de La Internacional, una canción cuyo modo de sonar estaba cristalizado en el imaginario colectivo. Su fraseo, se cantara en el idioma que se cantase, era el de un himno. Cuando decidí intervenirla, atravesarla, por una percusión armada sobre la base de bombo con platillo, sin ninguna duda tuve una intención de hacerla sonar de otro modo, de hacerla escuchar de otra manera, y proponer una resignificación de sus palabras y su melodía. Este arreglo es, sin ninguna duda, una opinión, vinculada al sentido general del espectáculo. Pero además, en el grupo había más mujeres que hombres, por lo tanto armé dos cuerdas de mujeres y una de hombres. Elegí la estrofa que mejor recordaba la mayoría de los integrantes del grupo, la primera, y, teniendo en cuenta las cuerdas que había armado, fruto de nuestra realidad grupal, elegí proponer un efecto de repetición y acumulación, sumando progresivamente las diferentes melodías (una por una la que entonaba cada cuerda), hasta llegar a armar el arreglo coral completo (siempre cantando la misma estrofa), haciendo ingresar primero las melodías que cantaban las mujeres y finalmente la que cantaban los hombres que, por su timbre naturalmente más fuerte, realzaban el final de la escena, porque además ellos cantaban la melodía de la canción original. Se generaba, de esta manera un *crescendo*, que aprovechaba las condiciones dadas. La menor cantidad de hombres no perjudicó el arreglo, sino que fue tomado como dato de la realidad para la construcción de la escena y de su texto: la canción. Así fue como le dimos a esa melodía y a esas palabras, cantadas y dichas a lo largo del tiempo, una mirada, una respiración grupal, una manera nuestra de hacerlas sonar, un modo que construía una identidad junto a todas las otras canciones que componían el espectáculo:

> Arriba los pobres del mundo, de pie los esclavos sin pan. Y gritemos todos unidos: ¡viva La Internacional!

Pues bien. Ampliemos ahora el concepto de solidaridad en relación al canto comunitario ¿Quién no cantó alguna vez? Algunos tuvieron experiencias más

felices, otros más frustrantes, pero todos cantamos. El teatro comunitario propone recordar ese saber, si es que está dormido, abrir esa posibilidad. Para que aflore es necesario que los más temerosos no queden expuestos, sino que, de alguna manera, puedan cobijarse en la firmeza de algún compañero que se sienta seguro para entonar. Es impresionante cómo la mayoría de la gente, con el tiempo, aprende a mantener la melodía que le ha tocado cantar junto con otros, comprende la noción de pertenecer a una cuerda, "se larga". Cuando alguien aún no está seguro, se trabaja para que aprenda a no gritar, sino a sumar su aporte más lentamente. Los más firmes, a su vez, son parte de un engranaje y no individualidades que resaltan, ya que otros compañeros necesitan de esa afinación. Es decir que la seguridad de algunos potencia la confianza de los demás. El resultado es un sonido de todos.

En cuanto a la simultaneidad de la actuación y el canto, es esta una de las tareas más difíciles. No detener lo que sucede en escena cuando comienza la canción (salvo que por algún motivo se quiera provocar un corte). Entrenar las partes por separado para trabajar la especificidad de cada lenguaje, pero siempre cantar y actuar en todos los ensayos, tratando de ligarlos desde el comienzo, precisamente para que no se produzca una escisión. Cal y arena, arena y cal..., cemento, agua y mezclar. Resulta productivo encarar la actuación, los cuerpos en situación y transformados en personajes, encontrar qué es lo que allí sucede y, al mismo tiempo, trabajar aquello que se canta, de la misma manera que se trabaja un texto para una escena cualquiera: su fraseo, su melodía (cada cuerda la que le toque), su ritmo. Si la canción, es decir, el texto de la escena, no es parte y consecuencia de una situación y de una acción, puede llegar a aparecer como elemento ilustrativo. Es posible encontrar casos como estos en cualquier comedia musical estadounidense. Pero también hay ejemplos que no son meramente ilustrativos, sino de un funcionamiento brechtiano, en ocasiones, en el teatro comunitario, en los que se usa la canción como prólogo, epílogo, algo que explica aquello que se ha visto o que se verá, o como corte de una escena en la que se quiere subrayar un elemento de distanciamiento que obligue al espectador a pensar. Si la canción, en cambio, aparece atada, indisolublemente trenzada a aquello que sucede, generará una sensación de identificación muy fuerte. Para lograr ese efecto, si es que eso es lo que se desea, la escena no puede interrumpirse cuando se comienza a cantar, la acción no puede suspenderse ni los personajes desparecer o lavarse, sino que todo debe continuar, solo que con un texto cantado. Cabe destacar (y esto le incumbe al teatro en general) que si la palabra, hablada o cantada, entra a escena sola, sin cuerpo, sin acción, sin conflicto, generalmente muere ni bien es pronunciada, o, al menos, sus alcances son mucho menores. Esta afirmación parece una verdad repetida, pero viene bien recordarla, porque no son pocas las veces que en el teatro (comunitario o no) uno se entera, sí, de las cosas que le quieren contar, porque los actores hablan o cantan muy bien, pero las cosas, propiamente, no suceden en escena, solo se enuncian. Y claro: actuar no es solo hablar, no es solo cantar. De modo, entonces, que, para lograr que los vecinos canten y actúen al mismo tiempo, es útil repetir aquello que se canta, de la misma manera en que se repite un texto (sin descuidar su riqueza expresiva, su sonoridad, su color), hasta que esto quede en algún lugar de la memoria auditiva y corporal, para que no se anteponga ni pretenda suplantar la acción. Y mientras tanto, nunca dejar la carnadura, eso que pasa, aquello que quieren los cuerpos en el espacio, la lucha en escena, aquella transformación corporal que generará, a su vez, consecuencias expresivas en la emisión vocal. Siempre algo se pierde de una, cuando se presta más atención a la otra, para retomarse posteriormente, en un diálogo interno e ininterrumpido del espectáculo, en un interminable rehacerse y redefinirse. Voz del cuerpo, cuerpo de la voz. Simultáneos, entretejidos, enredados.

Para terminar hablemos de la canción, la memoria y los intertextos y alusiones a otras obras u otros discursos con los que se acuerda o con los cuales se polemiza. La memoria, no solo tiene que ver con evocar historias queridas y, tal vez, olvidadas o silenciadas, sino que aparece en muchos elementos del lenguaje teatral. La inclusión de melodías preexistentes, a veces tal como fueron creadas en su momento, a veces reelaboradas y atravesadas por una nueva mirada, es un procedimiento que puede hacer aflorar la memoria de una manera potente, aunque no obvia. Puede, también, usarse para discutir con el pasado o para ironizar sobre el presente. Por supuesto que todo depende de cómo se use y de qué se elija. No es una receta. He aquí un ejemplo: Venimos de muy lejos, del grupo Catalinas Sur, es un espectáculo en el que hay una gran cantidad de canciones que funcionan como homenaje a los inmigrantes, tales como Bella Ciao (convertida allí en "Boca Ciao"), así como algunas melodías españolas con resonancias de zarzuela. Hay en esa obra una dedicatoria a aquellos que cruzaron el mar, al mismo tiempo que hay, en algunas de sus canciones, un procedimiento humorístico, al cambiar algunas letras. Esto sucede, por ejemplo, cuando se toma la melodía del aria de Rigoletto, de Giuseppe Verdi que dice: "La donna e mobile, qual piuma al vento", para cambiarle su texto por "En esta terra, terra xeneize...", estrofa que tiene un punto culminante en su cierre, cuando remata: "¡Con amor, libertad, pizza y fainá!". Esta delirante escena en la que se inventa un posible entredicho entre el ejército de Julio Argentino Roca y los inmigrantes genoveses que quieren fundar la república popular de La Boca y pretenden izar la bandera azul y oro, acción con la que, según Roca, ofenden el pabellón nacional, es, entre otras cosas, una guerra de canciones. Los soldados del ejército asesino de indios, cantarán su argumento contra los simpáticos xeneizes con la melodía de Cara al sol, himno de la falange española. Homenaje a unos, mirada crítica a los otros. Risa en general. Todo en una sola escena.

La canción es una táctica inagotable en este sentido, si se la usa con creatividad. Son infinitas las posibilidades de dialogar con el pasado y de cuestionar el presente,

por medio de este recurso. La resignificación de la tradición, la desautomatización de una realidad injusta pero naturalizada, usando para ello una melodía de moda, el uso de una música conocida cambiándole la letra para decir exactamente lo contrario, sabiendo que el espectador conoce la original y leerá esa discusión, son solo algunas de sus facultades. En el teatro comunitario, como los integrantes son decenas y a veces cientos, la riqueza se multiplica, en tanto son muchas y de variadas edades las personas que pueden hacer su aporte durante las improvisaciones en las que se pide la inclusión de escenas cantadas, o bien cuando ya se está en la etapa de concebir la dramaturgia.

Para cerrar, se hace imprescindible decir que, si de arte hablamos cuando decimos teatro comunitario, es porque tenemos la pretensión de opinar sobre el mundo, de dar puntos de vista, de mirar con otros ojos aquello que parece normal y ponerlo bajo otra luz. Y el uso de la canción, por muchas de las razones antes mencionadas, ayuda a percibir la realidad de otro modo. A extrañarse, a detener la mirada en algo que pasaba desapercibido.

...Estamos embarazados, y nos negamos a no contar. Circuito Cultural Barracas

La dramaturgia comunitaria es una zona de mayor incertidumbre que otras. No sucede con ella lo que sí pasa con la transmisión de técnicas de actuación, con el canto, en fin, tareas todas que, de alguna manera, se puede intentar sistematizar, aunque esta sistematización sea, necesariamente, provisoria. Si observamos el trabajo de los grupos, podemos establecer algunas constantes que intentaremos aquí transmitir, pero, es poco lo que puede hacerse en este sentido. Haremos este capítulo, entonces, un poco desde la observación de lo hecho hasta este momento, otro poco desde las dudas. La dramaturgia, que está muy pegada a la dirección, es lo más difícil del teatro comunitario. ¿Por qué?

Dice Mauricio Kartun, autor y maestro de dramaturgia, que las obras de teatro más inquietantes (hablando del teatro todo, no solo del comunitario), aquellas en las que el universo de lo poético tiene peso, nacen de las imágenes, no de las ideas. Que nacen, más precisamente, del apareamiento de dos imágenes previamente no relacionadas. Tomemos eso. Suena convincente. Supongamos, inventemos por un instante, que estas imágenes que se apareen sean, la primera, el sonido del viento en una estación abandonada y, la segunda, una mujer que camina volviendo sobre sus pasos. Estas imágenes provienen de la subjetividad del autor, de su mundo de impresiones.

Las cosas funcionan en la dramaturgia del mismo modo que en la poesía. Y la poesía, no es bien pensante ni tiene una sola dirección. Concentra sentido, no lo explica ni lo ilustra. Por eso es inquietante, indaga en lo insondable y no busca dar respuestas.

¿Esto ocurre en el teatro comunitario? ¿Es deseable, acaso, que suceda? ¿Cómo será armar una dramaturgia que, de alguna manera, contenga la imaginación de todos? ¿Es posible? Probablemente esta sea una de las tareas más espinosas y, a la vez, apasionantes del teatro comunitario: construir un relato que amalgame la voz de todos los integrantes, que contenga su participación y su deseo, pero que no se transforme en un conjunto de ideas, sino que proponga una poética. Que el resultado al que se arribe no sea la ilustración de la hipótesis de la que se partió, sino que constituya una mirada renovada, producto de una síntesis poética.

¿Es posible crear una dramaturgia que no sea la mera aplicación de ideas, un mundo poético que contenga la imaginación de muchos? Quién sabe. Lo cierto es

que este desafío genera un chisporroteo interesante, una tensión, entre aquello que es metáfora, metonimia, sinécdoque o cualquier figura retórica que se elija, y engendre muchas lecturas (atributo de lo poético) y aquello que cuenta con el consenso de todos y, por ende, ha pasado por el tamiz del acuerdo colectivo y tiende a unificar lo que se dice y a orientarlo en una sola dirección. Tal chisporroteo es frecuente en este tipo de propuestas. A veces el resultado, es decir, el espectáculo, tiene la potencia del lenguaje poético y otras veces no lo tiene.

Por otro lado, resulta obvio afirmar que no existe un solo punto de partida. Cada grupo tiene su modo de trabajar y un mismo grupo puede abordar la escritura cada vez de otra manera. Los espectáculos comunitarios a veces nacen de charlas entre todos, otras surgen a partir de una propuesta del director, o bien de la sugerencia de algún integrante. Pueden partir tanto de imágenes como de ideas. Lo seguro es que aquello sobre lo cual se trabaje tiene que contar, en mayor o menor medida, con la identificación de todos, porque si no, no funcionará. Pero esta identificación se va construyendo. No necesariamente es inmediata y espontánea (a veces sí, a veces no). No se resuelve con una votación. Y hay algo de esta construcción que tiene que ver con el rol del director, con su capacidad de generar la confianza en el grupo, para que este lo deje pintar el cuadro con una determinada paleta de colores, aunque momentáneamente algunos de estos le parezcan arbitrarios. Pero a medida que crece ese mundo de ficción, todos terminan siendo parte de él, de lo contrario este resulta forzado.

El hecho de que haya participación e imaginación de la comunidad puesta al servicio de aquello que se crea colectivamente no quiere decir que la obra tenga que estar escrita por todos. De la misma manera que ocurre con un mural, en el que todos participan y sienten propio pero alguien da el trazo que liga todo, en la dramaturgia del teatro comunitario hay un trazo.

Más allá de quién dé el puntapié inicial, luego de que esto sucede, comienza la construcción. En muchas ocasiones se trabaja a partir de improvisaciones, para luego tomar de allí la materia prima de la futura obra. Cuando decimos "tomar" no hablamos de extraer ideas, solamente, sino imágenes, frases sueltas que aparecen, un clima conseguido, etcétera. ¿Quién es el que toma y elige de esa materia prima? Se trata del director, o bien, de un grupo de dramaturgia, o de un dramaturgo cuyo trabajo está estrechamente ligado al del director. Porque en el proceso de trabajo hay una concentración de la mirada, alguien que relaciona elementos previamente no relacionados, alguien o algunos que llevan a cabo un procedimiento poético. Muchas veces se generan confusiones a este respecto, ya que hay gente que se acerca a los grupos y cree que por ser comunitaria la propuesta, no hay roles o todos hacen todo. No es así. Ya hemos explicado la razón por la cual llamamos comunitario a este teatro (ver capítulo 1). Existe,

efectivamente, un enfoque que intenta construir un mundo poético con esa heterogeneidad de miradas que pueblan una comunidad, una voluntad dramatúrgica que mira ese todo.

En el caso de que sea uno solo el que escriba (puede ocurrir), el sujeto que hablará en estas obras seguirá siendo plural. Cabe la posibilidad de que no logre construir un universo con el que el grupo se identifique y en ese caso la obra no funcionará. En realidad, el hecho de que el sujeto que hable sea colectivo, no es una particularidad del teatro comunitario. Se puede concebir una obra para dos actores que tenga un punto de vista plural. Podemos pensar en muchos autores en cuyo teatro se puede leer un sujeto colectivo. Anton Chéjov habla de una sociedad que se está muriendo y una sociedad que está por venir. El desgarro que aparece en los textos de Armando Discépolo no es individual, por solo nombrar dos bien distintos (no pretendemos clausurar con esta apreciación, otros posibles abordajes a estos textos). Existen, también, las creaciones colectivas hechas por actores. Solo que aquí, a diferencia de lo que sucede en cualquier creación colectiva, los que lo harán, los que pondrán luego el cuerpo serán los vecinos. Y esa es una diferencia sustancial.

La dramaturgia en el teatro comunitario es, entonces, una tarea crucial, como lo es en el teatro en general (cómo contar, cómo generar un mundo de ficción, con leyes propias, que remita al mundo real, pero no intente copiarlo), pero —y así lo describimos arriba— tiene como característica peculiar el hecho de llevar implícitas esas dos fuerzas que aparentemente se oponen: la poesía y el acuerdo colectivo, fuerzas que, sin embargo, a mi modo de ver, pueden generar en su encuentro, mucha riqueza. El valor artístico de aquello que se cree, dependerá, obviamente, de la mirada del o de los que armen la dramaturgia y de quien dirija. Claro que la posibilidad de caer en la ilustración de una idea, en la transmisión subrayada de un mensaje, es grande. Sin embargo, no es imposible salir de allí, e incluso hay varios ejemplos de ello.

Hablemos ahora de algunas recurrencias en estas dramaturgias: más allá del resultado al que se arribe, es frecuente (no excluyente) usar canciones, porque estas, en tanto condensan sentido (dicen en forma de verso y en pocas estrofas), tienen rasgos del lenguaje poético. Son funcionales al relato y no importantes en sí mismas. Se usan, precisamente, para eso: para decir mucho con poco, para disparar sentido sin explicarlo, para generar extrañamiento, para resaltar, para generar una percepción de la realidad que no intente ser espejo de esta, sino mirada extrañada, ampliada bajo la lupa.

Otra variante que, en ocasiones, adopta el teatro comunitario para contar que, al igual que la canción, implica una síntesis poética, es la del uso de títeres, mezclándolos, incluso, con los actores. Es sabido que cuando se decide incorporar

determinado objeto, es porque con él se puede contar algo que, de lo contrario, no se contaría. ¿Para qué darle a un títere el uso de algo que podría contar un actor? Si está allí es porque su singularidad expresiva es necesaria para aquello que se está contando. "Para mí los títeres son la conjunción de la plástica, el teatro, el canto y la dramaturgia. Cuando uno decide poner un títere, lo decide por algo y ese algo es una razón de dramaturgia", afirma Ximena Bianchi, directora del grupo de titiriteros de Catalinas Sur. Por eso, cuando el títere aparece en estos espectáculos comunitarios, que en muchas ocasiones incluyen en su desarrollo personajes históricos, es habitual que sean usados para hacer aparecer, precisamente, estos personajes históricos a los que se les quiere dar un tratamiento paródico, o bien de homenaje, pero, de ninguna manera, naturalizar.

En cada caso se elegirá qué tipo de títere usar, qué técnica, de acuerdo a lo que se quiera contar. El grupo que más ha trabajado este recurso hasta el momento es Catalinas Sur, no solo, como decíamos, en sus espectáculos específicos construidos sobre la base del lenguaje de los títeres, sino también en aquellos que tienen actores, vecinos-actores. Por ejemplo, en Venimos de muy lejos, la aparición de los grandes cabezudos de Julio A. Roca y Nicolás Avellaneda, en el momento de la llegada de los inmigrantes a Buenos Aires, tiene una clara intención paródica, que no afloraría con la misma intensidad, de estar encarnados esos personajes por hombres de carne y hueso. Lo mismo ocurre con la empleada de la aduana, gigante ella. Su enorme tamaño, propio de los cabezudos, podría llegar a leerse, también, desde la mirada de los recién arribados, quienes, empequeñecidos por el miedo y la incertidumbre de llegar a la Argentina, ven enorme, en este caso a la empleada que los recibe en la puerta del país. El títere usa allí toda su capacidad expresiva de construir una síntesis. Ella es la empleada y, al mismo tiempo, es la aduana, e incluso puede ser leída como el país todo, enorme e inhumano ante los ojos de los recién llegados. El teatro comunitario mezcla sin problemas, muñecos y humanos. ¡Por qué no lo haría!, si el teatro se puede valer de todos los recursos que necesite para contar, sin clasificar por rubros.

También en *La caravana*, de Matemurga, el grupo que dirijo, se construyó una enorme cabeza de burro, personaje que salió de la zamba *La radicala*, que es el texto cantado de una escena de la obra. Ese burro, que en la canción es un detalle casi insignificante del paisaje norteño, adquirió otra entidad a partir de que se volvió un muñeco. Es este otro caso en el que se cuenta de esta manera, con títeres. "Decisión de dirección –dirá el lector–, no de dramaturgia". Es que en el teatro comunitario son difíciles de separar.

Por otro lado, si pensamos en traer a un primer plano todo aquello que el mundo circundante, o bien, la cultura dominante, naturaliza u olvida, la dramaturgia del teatro comunitario mira allí donde hay voces que la cultura ha callado y las trae a

la escena. Memoria e identidad forman parte de su relato. Pero, ¿qué son la identidad y la memoria? Son, desde ya, las historias no contadas, las de los barrios, las de los pueblos, las del ferrocarril que no pasa más, pero también son las melodías, lo aromas de las celebraciones, el color, la risa. En todo eso se abreva para construir una poesía escénica.

Luego de que está más o menos planteado aquello alrededor de lo cual se va a trabajar, la tarea consiste en ir viendo cómo contar cada parte, qué conviene escribir en forma de canción y qué de otra manera, en fin: cómo armar con todo eso un mundo consistente. Y eso lo decide el que dirige (o los que dirigen). Es él quien elige. A mi modo de ver, no hay teatro comunitario que se pretenda transformador sin un director o un equipo de dirección que tenga una mirada de peso, que tome como dato todo aquello que se improvisó, se intuyó, se sugirió, se escuchó por ahí, pero que luego lo encamine hacia algún lado, en una acción que amalgame la imaginación de todos con su mirada, una mirada que se consolida a medida que el proceso avanza. Es lo que hace un director de teatro en general, claro que acá, como ya se dijo, la obra la gesta la comunidad.

...esas caras enchastradas, esas manos, embarradas.

Matemurga

#### Plástica

Las imágenes que primero me vienen a la cabeza cuando pienso en la plástica del teatro comunitario tienen exageradas dimensiones y colores vivaces. Sé por qué. Porque lo que mi memoria atesora como punto de partida de ese mundo visual es un barco, un gran barco, un barco enorme que avanza hacia mí, que soy parte del público y estoy sentada en el piso de un patio. La nave se abre en dos y, al igual que sucede en los cuentos para niños, como si se tratara de la página de cartón de un libro con sorpresa, tras esa apertura emerge de su interior el mismísimo pasado, tal la magia que se crea. Con sus cejas marcadas, con sus atuendos negros y grises, con sus viejas valijas, salen de allí adentro los inmigrantes, la ilusión absolutamente creíble de que ahí están. Es que estoy viendo *Venimos de muy lejos*, en el patio del Centro Cultural de Sur, en 1995. De aquel día también guardo en la memoria los cabezudos: Nicolás Avellaneda, Julio A. Roca y la cara gigante de papel maché de una señora que recibe a los recién llegados en la aduana. Grande, todo grande.

Existen razones por las cuales el Grupo Catalinas tomó esta decisión estética. La más evidente es que, como muchos de sus espectáculos se hacen en la calle, no es posible manejar en ese espacio el intimismo ni el medio tono. Sencillamente, las imágenes se perderían, desparecerían entre la contundencia de los árboles o los postes de luz de la vía pública. Es un motivo más que convincente. Para mi perspectiva de espectadora, todo aquello era desmesurado. Con el paso de los años, el recuerdo de aquel barco se agiganta. Y en la memoria, hasta se ve más grande de lo que es, en realidad. Conservo esa primera impresión emocionante, aunque luego haya visto cuarenta veces el mismo espectáculo y haya estado, en innumerables ocasiones, a diez centímetros de la escenografía. Imágenes que han quedado, que me han atravesado, porque lograron contar con contundencia, ser poesía y condensar, ser amalgama de muchas sensaciones: sueños de los inmigrantes, miedos, pobreza, ternura, y más. Cosas que nunca podré decir ni con una canción, ni con una novela entera, de la manera en que las dice ese barco.

La plástica en el teatro comunitario es un territorio que aún se está buscando. Cuando digo "plástica" me refiero tanto a la construcción del espacio escénico, como a la escenografía, la utilería, el vestuario, el uso de la luz.

Catalinas tiene un pilar fuerte en este lenguaje y ha logrado incluirlo como modo de contar. Omar Gasparini, plástico de ese grupo, ha desarrollado una propuesta estética que consigue ensamblarse con el relato de la dramaturgia, el de la actuación y el de la música.

También, el Taller de Títeres de Catalinas tiene un fuerte lenguaje visual. Hay, además, otros integrantes del veterano grupo de La Boca, como Alfredo Iriarte, en cuya producción este lenguaje es determinante. Pero en la mayoría del resto de los grupos, la plástica no ha desplegado aún su gran potencial transformador. No es que haya allí un total vacío, sino que todavía el universo de imágenes no ha sido indagado en la misma magnitud que sí lo han sido otras artes. Las razones pueden ser muchas: es probable que los directores no tengamos una gran familiaridad con la pintura, es decir, que no conozcamos en profundidad, por ejemplo, el modo en que los pintores usan la luz, el color, la perspectiva, los modos de representación que eligen, 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, lo cual incluye el manejo de herramientas técnicas para saber discernir qué cosa es posible contar con la imagen que no se puede contar con el texto, ni con el cuerpo de los vecinos actores, ni con la música (esto, lógicamente, es una generalización. Seguramente habrá quien sí tenga este conocimiento en el área).

También puede haber otras razones. Ricardo Talento, director del Circuito Cultural Barracas, considera que la falta de espacio limita el desarrollo plástico, es decir, que cuando no se tiene espacio para desplegar, dejar secar, practicar, embadurnar, las posibilidades de crecimiento se achican. Lo cierto es que casi ningún grupo de teatro comunitario tiene un espacio propio en el cual esta situación se pueda dar.

Una tercera razón es fundamental. No son muchos los plásticos que quieran participar de un proyecto de teatro comunitario y en esta, como en las otras áreas, se necesita alguien que conduzca. "Nos cuesta convencer a los compañeros plásticos, especialmente a los que vienen de escuela, tanto de cazarle la onda a lo popular como de laburar con otros. Están acostumbrados a trabajar solos, a hacer su obra en su taller. Y la plástica comunitaria funciona exactamente igual que un coro: un tipo solo no puede hacer lo que hace un coro", reflexiona Gasparini en relación a este problema.

La plástica tiene, sin embargo, un gran potencial a desarrollar en un ámbito comunitario. ¿Y cuál es? Hay varias cuestiones para desmenuzar, de las cuales, por lo menos tres son fundamentales: la especificidad de la plástica, la realización colectiva y, ya particularmente en el terreno de la memoria y la identidad, la vertiente propia que abre la plástica de resignificar los géneros populares.

1. Hablemos primero de sus características distintivas. Así como la actuación y el canto, que trabajan con el cuerpo y la voz, abordan determinados aspectos de la creatividad, que puestos a funcionar en un marco comunitario generan visibles transformaciones, de las cuales ya hablamos en sendos capítulos, la plástica también es un terreno con ciertas peculiaridades, que abre caminos y posibilita modificar aquello que la sociedad pone en un lugar de inmovilidad. ¿Cuáles son esas características?

Digamos, primero, la más irrebatible: la plástica genera contacto con una materialidad que es exterior a la del propio cuerpo. Ese solo contacto con la textura de los materiales, su temperatura, su peso, su densidad, implica el paso a una situación nueva, distinta a la cotidiana. Si a ello le sumamos la combinación de esos materiales con un fin creativo, la construcción de un objeto, por ejemplo (supongamos una máscara, un títere, un sombrero), la transformación se tornará contundente. A partir de ese paso, es decir, desde el momento en que se ponen las manos en la masa, existirá una materialidad extracorporal que permanentemente se hará visible ante los ojos de los realizadores y les recordará que la realidad se modificó. Lo hará a partir de la misma contundencia de su existencia, su color, su forma, su presencia en el mundo. Un mural que existe y antes no existía, hablará todo el tiempo, a todo aquel que lo vea, acerca de lo que es posible transformar. Antes, nada. Ahora, un mural. Podemos verlo, tocarlo. Está allí.

Por otra parte, la plástica permite crear –digamos– cualquier cosa: un elefante con alas, una cabeza con tres ojos, etcétera. 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. Con la plástica podemos decir, entonces, de una manera que otros lenguajes no permiten.

Finalmente, en esta suerte de enumeración de algunos posibles rasgos distintivos (un especialista podrá encontrar, seguramente, muchos más), diremos que, dado que la plástica no empieza en el momento de su concreción sobre el material, sino en el de la gestación de aquello que se va a construir, resulta evidente que en este proceso estará involucrada la imaginación. En la medida en que esta posibilidad deje de pertenecer únicamente a un grupo selecto de personas y empiece a formar parte de una práctica colectiva, de una manera similar a la del aporte de los vecinos en la construcción de los personajes o de las canciones, pero en este caso, con las especificidades que tiene el lenguaje visual, su práctica se tornará transformadora. Todo el grupo puede proponer imágenes, colores, oscuridades o claridades, del mismo modo que lo hace cuando improvisa, cuando discute, cuando escribe estrofas. Y, de la misma manera que sucede con la dramaturgia y la dirección general, ese universo plástico propuesto debe ser tenido en cuenta a la hora de hacer una síntesis poética. Gasparini siempre cuenta la experiencia de *Utópicos y malentretenidos*, un

espectáculo que en los '90 hicieron juntos los grupos Catalinas Sur, Los Calandracas, Diablomundo y La Runfla, en el que, luego de discutir mucho acerca de qué se quería transmitir, los directores le dijeron a él que buscaban generar un ambiente decadente. "Era muy ferroso lo que querían, muy tipo revista *Fierro* –relata–: la posguerra, el submundo, el subsuelo. El metal es un material apto para eso. Terminamos armando un vestuario de fierros, de chapas. Pero para no usar ese peso y para que no se lastimaran entre sí, hubo que buscar un reemplazo con ciertas telas cuya textura y color pudieran ser asociadas con el hierro. Todo aquello hoy forma parte del final de *El Fulgor Argentino*, ya que la escena migró a ese espectáculo". Así, Gasparini hizo una lectura de todo aquel mundo propuesto y lo cerró.

2. Hablemos ahora de otro aspecto fundamental: el hecho de generar un espacio de realización colectiva, sin el cual todo lo otro quedaría, de alguna manera, incompleto. Es en la realización, en la concreción colectiva de todo aquello que se imaginó, donde comienza a jugar, claramente, el complemento de unos con otros, aquello de trabajar todos en pos de un objetivo común y de aportar cada cual su singularidad a esa gran construcción colectiva. Porque nada de lo anterior es suficientemente transformador, en términos comunitarios, si cada cual se lleva la experiencia a su casa y la vive en soledad. Ximena Bianchi, en su condición de directora del Taller de Títeres del Grupo Catalinas Sur, ha coordinado varias realizaciones y sostiene que: "En la realización todos pueden hacer algo. Utilizamos las habilidades de cada uno y tratamos de que se complementen. Por supuesto que también se puede crecer y aprender tareas que uno no sabe, pero es bueno aprovechar lo que cada cual trae consigo y puede aportar. Por otra parte, no debe haber realizadores aislados del conjunto. Nadie construye solo. Si estamos armando títeres, uno tallará la cabeza, el otro le pintará los ojos, y así sucesivamente. Lo que resultará, finalmente, de todo esto, es que los títeres los habremos hecho todos y no alguien en particular: el meticuloso, el desprolijo pero lanzado, el que no tiene habilidad con las manos pero puede levantar una herramienta pesada, el detallista, etcétera".

La realización plástica es un espacio especial de construcción colectiva, en el que se genera un intercambio distinto al que se da en el ensayo y un modo diferente de compartir. Mientras se pinta, se talla, se pica goma espuma o lo que fuere, los realizadores conversan, miran lo que hacen los otros, hacen chistes. Además, la realización colectiva de los objetos recordará, una vez terminados, que su existencia dependió de muchas manos, de diversas habilidades complementarias y hasta de la presencia de aquel que cebó mate a los demás, aunque no se haya enchastrado los dedos, o de ese otro que fue a comprar los tornillos que faltaban. Cuando muchas personas pintan un mural, por ejemplo, tienen la sensación de que jamás hubieran

podido hacer tamaña obra ellas solas, y de que esa construcción es la síntesis de lo que se creó y se maceró colectivamente.

Claro que 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. En cuanto al primero, Ximena transmite su experiencia: "Es importante el rol de la conducción, para coordinar las habilidades de cada uno y lograr el objetivo grupal. Además, el que conduce tiene que aprender a observar en cada vecino-actor aquello que le sale bien, y no preocuparse tanto por lo que todavía no le sale. Obviamente, se trabaja para vencer la dificultad, pero mientras tanto, rápidamente, hay que darle a cada uno una cosa que sí pueda hacer. A partir de ahí, de ese primer paso, podrá hacer todo lo demás y aquello que le parecía imposible empezará a parecerle posible. En la realización plástica es exactamente igual que en las otras áreas: todo el mundo tiene que poder hacer algo. Del mismo modo que ocurre en la actuación, terreno en el que nadie va a salir a hacer un unipersonal, en el ámbito de la plástica tampoco se está pensando en convertir a nadie en un realizador individual, pero sí en que todos puedan, con otros, llevar a cabo una realización".

Con respecto al segundo sentido, la mirada poética, la dirección de la propuesta colectiva, esta funciona igual que en la dramaturgia, cuando alguien elabora todo aquello que se improvisó, o que en el canto comunitario, cuando se ensamblan todas las voces: "Si pensamos la plástica como un coro en el que son necesarias todas las voces, también tenemos que saber que, al igual que en un coro, debe haber alguien que cierre, que abroche. En la construcción de un mural, por ejemplo, debe haber alguien que tenga el olfato claro para saber qué se quiere lograr", opina Gasparini. Ana Serralta, plástica de Catalinas, es quien coordina con Omar la realización de los murales. Él dibuja y ella arma los colores, explica a la gente lo que debe hacer, qué tiene que pintar, etcétera. Es decir, está en un lugar bisagra en el que puede palpar claramente la dificultad de animarse, por parte de quien nunca pintó, y, a la vez, la necesidad de una conducción de toda la energía creativa que se despliega, una vez que la gente comienza a largarse. Ella es de las que creen que no hay mucha vuelta que darle y, sencillamente, que de lo que se trata es de ponerse a trabajar. Que en el camino se irán corrigiendo y acomodando las cosas. "No hay un gran secreto -asegura-. Se trata, simplemente, de empezar a trabajar. Hay que tener en cuenta que los que participan no tienen la responsabilidad de hacer un dibujo en la pared. En nuestro caso, el trazo es el de Omar. Podría ser otro el que dibujara, pero alguien debe dibujar todo el mural y no cada cual lo que quiere. Por más que todos sepamos dibujar, no se puede hacer eso, porque el resultado quedaría con un montón de estilos. Lo que sí hace la gente es opinar sobre qué debería ir en ese mural y rellenar con colores el dibujo. En relación a eso, hay que tener cierta flexibilidad. A veces alguien no pinta exactamente el color previamente imaginado y, de todas maneras, ese color queda, o viceversa, a veces hay que decirle a alguien que cambie el color que pintó, porque hay que bajarlo o subirlo en función de la totalidad del mural. Eso forma parte del trabajo colectivo".

La que acabo de describir no es la única manera de hacer un mural ni de llevar a cabo una realización. Por supuesto que no. Es, sí, la que a mí, que escribo este libro, me parece la más productiva y transformadora, la que he visto funcionar y llegar a buen puerto, la más comunitaria que conozco.

3. En relación a los géneros populares, del mismo modo en que es posible advertir en el campo de la actuación y el canto, un diálogo con el sainete, el circo, el *clown*, la zarzuela, la murga, la canzonetta, etcétera, la plástica puede establecer un cruce con la historieta y la caricatura, o el estilo de ciertos pintores. Cuando se le pregunta a Omar Gasparini de qué se nutre él, menciona a Florencio Molina Campos, Antonio Berni, las revistas *Humor*, *Fierro*, *Satiricón*. "Todos ellos han transitado y recorrido un camino antes que uno. Con esos valores más lo propio, se va haciendo una traducción".

Desde ya que la línea de esos pintores no es la única posibilidad estética, como tampoco lo es el sainete en el terreno de la actuación, pero lo que resulta innegable es que cualquier director de teatro (comunitario o no) tendrá muchos más elementos para contar en la escena, en la medida en que su mundo de imágenes sea más prolífico: cuadros, fotografías, esculturas, *comics*, etcétera. Si le interesa dialogar con la cultura popular, tendrá en muchos artistas que lo precedieron un terreno muy rico para frecuentar. "Siempre hay que machetearse y robar —provoca Gasparini—. Robar en el buen sentido. Ahora con Internet tenemos un aliado muy grande. Obviamente, hay que desarrollar la capacidad de transformar lo que se roba y darlo vuelta. Pero es muy bueno robar".

Para terminar, hay una cuestión fundamental y es la de la transmisión. ¿Qué se puede enseñar? El estilo no. Eso es personal. Sí las técnicas, la experiencia del trabajo con los materiales (con cuál conviene trabajar para cada cosa, dado su peso, su maleabilidad, etcétera), así como también se puede transmitir conocimiento respecto de las herramientas con las que se cuenta para armar un relato plástico: qué es un mural, qué es un vestuario, etcétera. "El que va a conducir una tarea plástica en un grupo tiene que tener claras esas cosas —considera Gasparini—. A mi

modo de ver, hay que formar un equipo de plástica que tenga dotes de conducción, para llevar a los demás hacia el bien común. En tanto y en cuanto los compañeros que luego participarán de la realización no se sientan parte, el resultado dejará de ser comunitario. Por eso no sirve, a mi criterio, tener un amigo plástico o arquitecto que venga a hacer la escenografía. De esa manera, luego, no vamos a cuidar las cosas, porque no nos van a pertenecer".

Buscar, imaginar el color de las cosas, retorcerlas hasta deformarlas, o agrandarlas, oscurecerlas. Decir con las imágenes aquello que solo de esa manera podamos decir. Hacer con ellas poesía. Mezclarlas con otros lenguajes para construir mundos que hablen del mundo. Soñar que las cosas podrían ser de otra manera. Menuda tarea.

Agradezco especialmente al equipo de plástica de Matemurga, cuyo valioso aporte me ayudó a pensar este capítulo.

Si la memoria nos juega sucio, abramos cancha. Que somos libres si recordamos lo que nos mata.

Res o no Res

Los grupos de teatro comunitario están inmersos en una cultura, en una sociedad que no queda afuera, y contra cuyas reglas, que responden a parámetros bien diferentes a los de la construcción colectiva, hay que batallar de manera permanente. El accionar de la cultura es invisible y, por ende, sus alcances son difíciles de medir. Cómo es que mucha gente llega a considerar absolutamente naturales ciertas leyes de este mundo, que claramente podrían funcionar de otra manera, constituye, muchas veces, una incógnita y hasta un absurdo, pero, sin duda, es el producto de la tarea perseverante de una política que, decididamente, desea que nada cambie, que se mantenga el orden existente. Es muy difícil pensar y vivir fuera de los límites impuestos por la cultura dominante, desnaturalizar lo dado. Pues, lógicamente, el teatro comunitario no puede sustraerse a esta realidad en la que está inmerso y no puede desconocerla, en primer lugar, porque se topa con esa dificultad todo el tiempo, y en segunda instancia, porque si la ignorara tendría un grado de ingenuidad muy alto que mataría sus posibilidades de crecimiento.

Es necesario reflexionar alrededor de esto, además, porque quien lee, bien podría entender que existe en este libro una idealización del fenómeno y no la hay. Sería algo así como cercenar sus posibilidades transformadoras.

Ahora bien: ¿cuáles son los problemas? Seguramente muchos tienen que ver con la dinámica de cualquier grupo, claro que como en este caso hay una fuerte apuesta de transformación social, tales problemas contradicen la propuesta y, en ocasiones, resulta inexplicable que aparezcan en un marco al que se supone que la gente se acerca porque busca, precisamente, un espacio distinto.

Algunos dirán que muchos de estos problemas son inherentes a la condición humana. Cabe preguntarse si hay algo llamado "condición humana" que sea esencial e inmutable, que no varíe de acuerdo a los valores que rigen una época (varios siglos, a veces).

En fin. Ciertos obstáculos se relacionan con el trato interpersonal. Otros, con cuestiones organizativas, pero la mayoría obedece a creencias profundas de la gente, que la llevan a sostener posturas o actitudes que responden a las leyes del afuera.

Entre los primeros casos podríamos hablar de una tendencia conservadora, contraria a un impulso permanentemente renovador. Esto se expresa en algunos

aspectos de la dinámica grupal, en un arco que abarca desde lo artístico y el miedo a las transformaciones que su práctica genera, hasta la dificultad entre compañeros. Algo así como un temor a lo que pueda cambiar. Es frecuente que, cuando ingresan muchos integrantes nuevos, se produzca un cataclismo, sobre todo cuando el grupo no es muy maduro pero ya ha obtenido ciertos logros. Probablemente esto suceda porque hay una consigna social que dice "cuidado con el que te va a sacar tu lugar", ley incuestionable de cualquier ámbito laboral en nuestros días. Por supuesto que existen los celos y la competencia. También funciona en la gente la necesidad de ser vista por el público a cualquier costo y la insatisfacción por no quedar en primera fila o no actuar en algunas escenas. El teatro comunitario trabaja con lo contrario. No hay ningún derecho de piso que pagar, y nadie es irremplazable. El producto se edifica entre todos. Nadie puede solo lo que puede el conjunto. Es un gran entrenamiento. Pero más allá de lo que se afirme de la boca para afuera, no resulta fácil modificar ciertas actitudes y convicciones naturalizadas sobre las cuales no hay pensamiento crítico, precisamente por cuanto están absolutamente metidas en la carne, como si ellas constituyeran la única opción para relacionarse. Insistir en la construcción opuesta genera transformaciones, pero no de un día para el otro.

Con la cuestión artística hay una tendencia similar. Al comienzo aparece en los vecinos un encendido entusiasmo ante la posibilidad de la actuación, el canto comunitario, la plástica, y resulta muy gratificante este despertar a una posibilidad hasta entonces vedada. Pero una vez conseguidos ciertos logros, la tendencia es a asentarse en ellos, atrincherarse y no asumir desafíos nuevos, no arriesgar. Se trata, claramente, de una inclinación conservadora que no permite crecer y que también proviene de un aprendizaje social muy arraigado, que advierte sobre los peligros de salirse del cauce, de pensar la realidad de un modo diferente.

Otra de las dificultades que aparece, tiene que ver con el aporte equitativo del trabajo. Más allá de los encargados de área, léase el director, el responsable de plástica, de canto o lo que fuere, que tienen sobre sus hombros una tarea específica sin la cual el grupo no podría funcionar, existen muchas otras tareas necesarias para construir de manera colectiva, tales como armar y desarmar la escenografía, cargar y descargar, difundir las funciones y la tarea del grupo en general, de acuerdo a una estrategia de prensa, desarrollar un vínculo con las instituciones barriales, llevar un registro del dinero que sale y que entra, generar recursos, y muchas otras que se van sumando a medida que el grupo crece. Lógicamente, lo ideal es que la distribución de este trabajo sea equitativa, de acuerdo al saber previo de las personas y a sus posibilidades de aportar en las diferentes áreas. Pero la cultura de "zafar si es posible", o de que el otro haga más que uno, no desaparece de la noche a la mañana.

El crecimiento, en general, implica un problema a resolver. A medida que pasan los años aparecen en el horizonte situaciones impensadas. La cuestión económica

y cómo abordarla, por ejemplo, es una de ellas. ¿Acaso desarrollarse económicamente es dejar de ser comunitario? ¿O implica, en cambio, una alternativa nueva de producción cultural? Muchas dudas y discusiones aparecen alrededor de este tema. Existe, también, la creencia de que el director y los responsables de áreas no deben cobrar, por tratarse la suya de una tarea social. ¿De dónde sale esta idea sino de valores de la cultura dominante, repetidos explícita y, sobre todo, implícitamente hasta el cansancio? (desarrollaré esta idea en el próximo capítulo). La pregunta es: ¿cómo pensar fuera de estos límites naturalizados por la cultura? Pues la práctica del teatro comunitario va poniendo estos escollos en el camino de manera muy visible, ya que reúne muchos vecinos que constituyen un núcleo social, un pedazo de comunidad, que como tal, está atravesada por esta escala de valores y este modo de entender la vida. El deseo de seguir, la claridad de los objetivos, la existencia de un núcleo cada vez más grande de vecinos que está decidido a defender su espacio, son el modo en que estos emprendimientos pasan a instancias superadoras. De todas maneras, la cultura en la que están inmersos es tan poderosa, que siempre intenta horadar aún las bases más sólidas y colarse por cualquier intersticio.

Hay algo más preocupante aún y es saber que el sistema intenta e intentará neutralizar la capacidad transformadora del teatro comunitario, como tiende a hacer con todo. El entorno sociocultural querrá volverlo pintoresco, inofensivo, malo artísticamente, para adormecer su potencial. Por ello resulta imprescindible pensarse y repensarse todo el tiempo y nunca perder el eje: es el arte el que transforma, es la creatividad o, mejor dicho, la comunidad creativa que desarrolla su posibilidad de pensar la vida fuera de los límites de lo establecido.

No siempre ganan los otros. No siempre todo es que no. A veces gana la gente, la alegría y la ilusión.

Alma Mate de Flores

Si existe un tema tabú en el teatro comunitario, ese es el de los recursos. Como se sabe, nada es neutro en esta vida, y mucho menos el dinero. Como objeto fetiche de la sociedad capitalista, este va cargado de muchas valoraciones sociales.

En lo que al teatro comunitario concierne, el problema principal en ese sentido es que, por algún motivo, los grupos tardan en comprender que un proyecto de arte y transformación social, cuya apuesta va hacia lo profundo del sistema de creencias individualistas, cuyas aspiraciones no son solo momentáneas, sino que apuntan también a un largo plazo, es decir, a construir una propuesta que permanezca y crezca a lo largo del tiempo y constituya una alternativa al modelo cultural hegemónico, no puede sostenerse sin recursos. Los grupos más viejos, Catalinas y el Circuito Cultural Barracas, han pasado por todas estas instancias y han tenido que pensarlas, a fuerza de crecer y de intentar darle a la cuestión una mirada a contrapelo de la lógica dominante. De todas maneras, tampoco en esos grupos el asunto está resuelto: "Culturalmente hay un tema bastante complicado con respecto al dinero -sostiene Ricardo Talento-: miedo a imaginarse sin dinero, miedo a conseguirlo, miedo a guardarlo, miedo a gastarlo. Son cosas que traban y atraviesan muchísimo los grupos. ¿Cuántas cosas no se sueñan porque ';cuánto dinero cuestan?', dicen los integrantes, '¿cómo lo vamos a conseguir?'. Siempre se está jugando con ese miedo, que, en realidad, conlleva el miedo a crecer: a alquilar un lugar, a hacer una producción, por dar algunos ejemplos. Miedo no solo a conseguirlo, sino a 'qué va a pasar cuando tengamos dinero', 'quién se va a quedar con él', 'cómo se va a repartir'. Miedo a tenerlo". Difícil. Todo dependerá del estilo de organización y participación que exista, como para poder darle otro signo a la gestión de recursos. Para no quedar atrapados en ese razonamiento, es imprescindible plantear la gestión como algo ligado al crecimiento y a la posibilidad de construir una alternativa fuerte. Es imprescindible, también, entender el dinero no como algo relacionado con el lucro ni el enriquecimiento personal de nadie, sino como una necesidad para poder construir un proyecto cada vez más y más grande. El modelo cultural dominante va, claramente, en otra dirección y, así como incide permanente y negativamente en los grupos de teatro comunitario en otros aspectos ya señalados, cuando hace ingresar en ellos conductas competitivas, o cuando trae nociones ajenas a la propuesta (el derecho de piso, el no pensar colectiva sino individualmente, etcétera), trae, también, su valoración respecto del dinero. El mundo en que vivimos y particularmente este país, nos han dado, a lo largo del tiempo, sobradas razones para ligar el dinero con valoraciones negativas, pero en este caso, ;para qué se usaría? ;Por qué no gestionar dinero para un proyecto que cuestiona el "sálvese quién pueda"? "Es tal el nivel de corrupción, de mercantilismo que existe en una sociedad capitalista, que el intentar zafar de esos conceptos personalistas y mercantiles hace que los grupos planteen un tabú con respecto al dinero y entonces se debiliten, inclusive, para pelear contra lo que esta sociedad pone como valor. No se capacitan para poder trabajar en el tema", razona Talento. Por ende, es fundamental hablar acerca de esta cuestión en el interior de los grupos, darle una vuelta de tuerca. Como en todos los temas, en este también es muy fácil quedar presos de las valoraciones hegemónicas, creyendo, sin embargo, que pensamos libremente. Es muy frecuente que aparezcan integrantes que cuestionen el dinero, como si su sola mención ensuciara la tarea comunitaria. Adhemar Bianchi señala que: "El miedo tiene que ver con la sensación de que toda la sociedad está contaminada por el dinero, sensación que, desgraciadamente, es bastante cierta. Pero también suceden cosas curiosas a raíz de esta cuestión: hay integrantes de los grupos que, en su trabajo fuera del grupo, gestionan el ingreso de recursos y que en el marco del grupo no quieren hacerlo. Por otra parte, están los que en su trabajo ganan muy poco y tampoco pueden ver al grupo con dinero. A ellos les produce pánico hablar de eso. ¡Qué interesante! Uno podría pensar, por un lado, en el aporte que podría hacer al proyecto una persona que trabaja en ese tema fuera del grupo y, por el otro, en el aporte que podría ser, para alguien que no puede conseguir dinero en su vida personal, el hecho de aprender a lograrlo a partir de lo que se consiguió grupalmente".

# ¿Por qué? ¿Para qué?

Muchas de las personas que integramos los grupos preferiríamos, sin ninguna duda, vivir en una sociedad en la que el reparto fuera equitativo, y en la que la acumulación de dinero no fuera un fin en sí mismo ni un modo de dominación. Ahora bien: dado el mundo y el tiempo que nos toca transitar, no aprender a gestionar recursos para un proyecto de estas características (que, precisamente, trabaja para deshacer esos valores y construir otra mirada de la realidad) implica una alternativa, ingenua, por un lado y cómoda, por el otro. Algo tan ingenuo y/o cómodo como decir: "el dinero es sucio. Yo hago arte". Nunca se crecerá ni se modificará la realidad si los grupos no gestionan recursos. ¿Por qué para crecer se necesita dinero? Usar el dinero, ¿para qué? En primer lugar, para hacer producciones de calidad (tener luces, poder alquilar un lugar de ensayo, además del

que se ocupa en el espacio público, comprar instrumentos, maquillaje, construir gradas o lo que fuere que el grupo considerase necesario para la expansión del proyecto en su territorio, capacitar a algunos compañeros en áreas como la iluminación, la ejecución de diferentes instrumentos, etcétera). En segundo lugar, para poder sostener un grupo coordinador que se profesionalice y ponga sobre sus hombros el proyecto, que trabaje en él muchas horas por día. Dice Talento: "Una de las cosas que prácticamente no está transitada en los grupos, una cuestión que no se aborda claramente, es la de la profesionalización de ciertas áreas, como la coordinación. Los grupos ni siquiera se plantean eso. Obviamente sería necesario, primero, visualizar la necesidad de que, en principio una persona, y luego quizás dos, tres o las que se pueda, estén a cargo de la coordinación del proyecto. Luego, sería importante que el grupo viera que, a partir de la gestión de dinero, se les pueda retribuir esa tarea. Pero lo que sucede en la mayoría de los casos es que el grupo no ve esa necesidad. El tema de la retribución económica al equipo de dirección es algo medio de costado. El coordinador o director se ve en la necesidad de gestionar dinero a través de talleres, a través de horas o de lo que sea, pero no está claro el hecho de que, si hay uno, dos o diez compañeros que están a cargo de toda una gestión, esos compañeros han puesto su energía, su tarea y tiempo total en el grupo". Es decir: a todos beneficia y hace crecer la existencia de un espacio como este. Todos necesitan que haya un equipo que se ocupe de organizarlo y coordinarlo, pero no ven la necesidad de pagarle al equipo coordinador. "Los grupos no han asumido, todavía, que si no se paga la tarea de ciertos compañeros, se va a empobrecer todo -continúa-. Todavía están muy atravesados por el miedo al dinero, porque nuestra cultura lo está. No por causalidad, ante un hecho exitoso, nuestra sociedad busca la trampa supuestamente oculta tras ese éxito. '¿Qué habrá hecho este para conseguir esto?'. En ese sentido, hay gente que cree que los coordinadores se llenan de dinero a costa del trabajo de los vecinos. Los grupos de teatro comunitario no estamos librados de esas creencias sociales". ¿Y de dónde salen esas creencias?

## Gestión y autogestión

Es importante señalar que la gestión no implica solo el álgido punto relativo al dinero. "Los recursos no son solo el dinero que gestionás con organizaciones o con el Estado, sino aquello que se logra al hacer un trabajo desde la comunidad, apunta Bianchi. Y se refiere a todo aquello que el grupo puede y debe gestionar colectivamente para desarrollar su proyecto en su territorio: avisos publicitarios para el programa de mano, telas, pintura, comida para el *buffet*, etcétera. El grupo que aprende a gestionarlos comienza a ser fuerte. En general, la gestión tiene que

ver con la fortaleza de una comunidad. Y esto, justamente, no implica ir a pedir un favorcito o una dádiva, sino conseguir aportes para un proyecto comunitario. "Los grupos que lo entienden son los que verdaderamente crecen –sostiene Bianchi–. El recurso es el trabajo de la comunidad en el barrio, en la región. Es conseguir el apoyo de la gente de ese territorio, apoyo que se manifiesta en el aviso que pone, en la entrada que paga, en el cartel que auspicia, en el hecho de sentirse parte. Gestionar es, también, buscar vestuario en los arcones familiares, en las ferias americanas, etcétera".

¿Pero cómo se sostienen los grupos? La mayoría (no todos) se apoya en la idea de la cuota mensual de cada integrante, un principio autogestivo básico. Esto es: un pequeño aporte de cada uno genera una cantidad con la que el grupo siempre cuenta. Luego están las fiestas, las funciones, estas últimas siempre con su correspondiente *buffet*, que es otro modo de recaudar dinero y está, finalmente, lo que cada grupo encuentre como forma de recaudación.

Por supuesto que es necesaria una gestión ante el Estado, al que le cuesta mucho comprender que los emprendimientos de teatro comunitario apuntan a producir fuertes transformaciones comunitarias y que son proyectos cuyo crecimiento podría darse mucho más rápido de contar con el apoyo estatal.

De cualquier manera, la gestión en un grupo de teatro comunitario no puede reducirse jamás al pedido de subsidios. Y existe un concepto fundamental alrededor de eso, que tiene que ver con hacer primero para pedir después. "Me parece que uno de los temas que a veces gravitan cuando se piensa en subsidios -afirma Bianchi- es el planteo de que el Estado, o quien sea, nos dé, sin medir lo que nosotros hacemos. Y creo que debe ser al revés, es decir, no partir del 'si no me dan, no hago' o 'no hago porque no me dan', sino del 'dado que ya hicimos esto, esto y esto, que construimos esto y esto, pedimos que nos den'. ¿Por qué el Estado debería apoyar un grupo de teatro comunitario? Pensarlo es un buen ejercicio interno. Y tratar de dar respuesta a eso, hace que la gente sienta que tiene que pelearla, que entienda por qué forma parte de un grupo de teatro comunitario, y vaya a gestionar en nombre de ese proyecto. El hecho de apoyarse en lo construido le da una gran fuerza a la gestión. "Creo que el apoyo del Estado tiene que ir para el que hace -continúa Adhemar-. No debe ser previo. Debe venir una vez que alguien, en este caso, un grupo, una comunidad, demostró que podía hacer, que creó un proyecto que va para algún lado y que no implica, meramente, la enseñanza de arte".

### Conclusión

Lo más probable es que solamente crezcan aquellos grupos que empiecen a percibir la necesidad de gestionar recursos. Pero, es verdad, también, que estos son pasos, tiempos que se van dando y que no se pueden apurar. Es bueno, entretanto, que se propicie la discusión. "En Catalinas, cuando apareció la posibilidad de alquilar el primer local, la gente dijo que no. Ahora bien: si no se hubiera vencido ese miedo, Catalinas no sería lo que es y no hubiera crecido como creció", cuenta Bianchi. Y Talento recuerda: "Cuando pasamos del lugar más chico al lugar más grande, hubo gente que se fue del grupo, por miedo. 'Yo no puedo asumir esta responsabilidad', decía esa gente. Vos veías que ese compromiso producía pánico".

"Desconfiar de la fuerza colectiva es una forma de individualismo", ratifica Adhemar.

En el crecimiento hay etapas y es bueno enfrentarlas creativamente. Los grupos más grandes y más antiguos generan necesidades que antes no tenían y que otros no poseen. La realidad de cada proyecto es distinta. Una cosa es pagarles a un director y a un asistente, y otra muy distinta es tener que pagar boletero, otros puestos a cubrir y un iluminador. Una sala implica otra fuente de recursos y otra serie de gastos. Cada grupo verá, creativamente, cómo resuelve su situación. Pero para crecer será necesario que encare el tema de la gestión, con todas las controversias y valoraciones culturales que ello implica.

Segunda parte

Somos navegantes de un futuro, hecho con retazos de memoria.

CRISTINA GHIONE, Canción del 7mo. Encuentro de Teatro Comunitario

¿Por qué contar las historias de los grupos? Cuando imaginé este libro, nunca pensé que estuviera centrado en la historia del teatro comunitario, sino en el análisis de sus particularidades, su forma de edificarse, su mirada del mundo. Andando el camino la historia se fue colando. Quería estar presente. Y es porque las construcciones culturales no brotan de la nada, de la mera espontaneidad, sino que forman parte de la conversación interminable y de la mutua incidencia que hay entre el mundo de los signos, los discursos (entre ellos el arte), y el mundo de todo lo demás, es decir, todo aquello que no es signo: la respiración, la sangre, el palpitar del corazón, los árboles, las montañas, el mar. El teatro comunitario es una ambiciosa construcción político-cultural que dialoga con la vida extrateatral, aun desde antes de nacer y de ser nominada como "teatro comunitario". Por ende no es posible eludir su historia a la hora de analizarlo.

No pretendo con esta contextualización explicar mecánicamente ningún fenómeno, es decir, generar una relación causa-efecto, como si a tal o cual momento histórico correspondiera tal o cual producción artística. De hecho, al mismo tiempo que el teatro comunitario, en los mismos años, surgieron otras expresiones muy diferentes.

Un fenómeno cultural no deviene de manera directa y pasiva de los hechos, sino que dialoga con ellos, propone y modifica. No es ocioso repetir (¡tantas veces se ha dicho!) que el arte no es ni puede ser espejo de la realidad, sino que es mirada, opinión, que no va atrás de la historia, intentando reflejarla con exactitud. No es esa su función. En su condición activa, nunca podría ser meramente una consecuencia de determinados sucesos históricos. No incluyo aquí, entonces, la historia de los grupos como un modo de dar una explicación mecanicista a la aparición y persistencia del teatro comunitario, sino como un camino para pensar ese diálogo, esa conversación que hay entre la producción artística, en este caso la del teatro comunitario, y la vida que transcurre fuera del mundo de los signos. Esa conversación no ha terminado. Está abierta, por suerte.

Las experiencias de cada grupo son diferentes, como se verá, en muchos sentidos. Pero no solamente porque los barrios o las ciudades tengan características sociales, históricas, culturales, climatológicas, demográficas y/o económicas distintas (eso,

lógicamente, incide), sino porque, a partir de una misma idea, es decir, el hecho de que sea la comunidad la que haga teatro, hay, dentro de las historias, quienes entienden el arte como la médula de la transformación y quienes, en cambio, consideran que el arte es una excusa, un medio, para generar otras transformaciones. Debo decir (nobleza obliga) que me inclino decididamente por la primera de las posturas. Las explicaciones minuciosas que doy en otros capítulos así lo ratifican. Creo que la práctica artística permite correr los límites de lo posible, cuestionar lo que está instituido como normal, poner en juego la creatividad y la imaginación de la comunidad, mirar la realidad con otros ojos, cuestionar la aparente inmovilidad de las cosas. A mi modo de ver, si no hay elaboración de un lenguaje artístico cuya consecuencia sea una mirada renovada de la realidad, no se produce ninguna transformación. Este libro intenta, tozuda y apasionadamente dar cuenta de cómo la práctica artística puede transformar una comunidad.

Sé perfectamente que, una vez que un libro empieza a recorrer su camino, es imposible controlar, entre otras cosas, el ritmo de lectura de quienes posan su mirada en él. Sin embargo, me permito aconsejarles a ustedes, lectores, saboreen lentamente, cuando se metan en los diferentes mundos que aquí se cuentan, universos enteros que viven en los distintos barrios, ciudades y pueblos. Así lo hice en cada caso, en un intento de hacer dialogar mi mirada con la de cada uno de los que me contaron algo para esta copiosa memoria del teatro comunitario.

A continuación, las historias.

En 1983 termina la dictadura más sangrienta de la historia argentina, que había empezado en 1976. Una dictadura que deja un saldo de 30.000 detenidos desaparecidos y 45.000 millones de dólares de deuda externa. Raúl Alfonsín, candidato de la Unión Cívica Radical, gana las elecciones del 30 de octubre y asume su cargo en diciembre de ese año. La población se vuelca masivamente a la participación, tras uno de los períodos más oscuros de su historia. En este contexto (aunque unos meses antes), en diálogo e interacción con estas circunstancias, nace el Grupo de Teatro Catalinas Sur. Dicen sus integrantes que cuando todavía no había terminado la dictadura, ellos organizaron una función en la plaza Islas Malvinas, a la que vinieron 800 personas. Cuentan, también, que, debido a la magnitud del encuentro, se acercó y comenzó a sobrevolar la zona un helicóptero y que luego llegaron algunos patrulleros, pero que cuando sus ocupantes vieron tanta gente junta mirando una obra de teatro, en una fiesta barrial, donde había vecinos vestidos con trajes del Siglo de Oro Español, no tuvieron más remedio que retirarse, aunque había aún estado de sitio. Año bisagra, 1983. Momento propicio para avanzar.

LA BOCA, CIUDAD DE BUENOS AIRES

Nosotros somos de un barrio que se llama Catalinas, allá donde el Riachuelo se asoma en cada esquina.

Catalinas Sur

Es domingo. Son, más o menos, las seis de la tarde. Hace calor. En Caboto, casi esquina Pérez Galdós, La Boca, cuatro o cinco hombres comienzan a caminar con una parrilla en dirección a Blanes. Sale para la plaza una camioneta llena de luces. Algunos vecinos que vienen desde Almirante Brown cruzan la puerta y entran al Galpón. Un señor de tupida barba, uruguayo él, habla por teléfono móvil arreglando detalles. Su paso apurado lo lleva a andar y a andar. Cruza, se interna entre los edificios. Sigue. Cuando corta, advierte que olvidó algo y comienza a regresar. "¿Cómo estás tú?", saluda con una mano en alto a una maestra de la escuela con la que se cruza. "¿No sabés si ya llegó Stella?", le pregunta a uno de los cuatro que carga la parrilla, con los que ahora (que está volviendo sobre sus pasos) se topa de frente. Saca el teléfono. Llama: "Norita -dice-, ;te fijás si ahí en la oficina dejé el megáfono?". Una señora le pregunta a qué hora empieza la función. "A las siete actúa el grupo invitado. A las ocho nosotros hacemos Venimos de muy lejos", le responde amablemente, mientras espera la respuesta telefónica. "¿Está ahí? -arremete de pronto. Norita ya regresó al teléfono y parece que le habla-¡Decile a aquel que me lo traiga!".

La parrilla, fortachones en mano, ya está adentro del Barrio Catalinas. Treinta minutos después comienzan a arder las primeras brasas. Es que en una hora tienen que estar listos los primeros *chori*. Los andamios ya estaban preparados desde antes. El conventillo de ficción, montado sobre esa estructura, es visible desde varios metros de distancia.

Prueba de luces. "Acomodá esa", se escucha decir a una voz imposible de identificar desde el arenero donde los papás hamacan a los niños.

En el galpón, un mar de vecinos comienza a pintarse, a vestirse. "En cinco minutos, repaso de canciones", indica la joven Gilda, a un volumen más alto que el del resto, intentando imponerse en medio del murmullo general del camarín.

Mientras tanto, el uruguayo –Adhemar Bianchi se llama– se ha internado en el corazón del barrio hasta llegar a la plaza Islas Malvinas. Cae la tarde. Se hace más intenso el aroma que emana desde la parrilla. Comienzan a llegar a la plaza decenas,

cientos de personas. "¡Cuántas!", piensa un pibe que esa noche actuará por primera vez. "¿Te acordás –le comenta Celia a Cristina– cuánto público había aquel 9 de julio de 1983?".

Hay entusiasmo. Mucho entusiasmo. Adhemar prende el megáfono: "Somos vecinos que queremos comunicarnos con otros vecinos. Hacemos teatro", explica a la multitud, como tantas otra veces en tantas otras ocasiones. Allí están los "catalinos", apunto de empezar otra función en la plaza que los vio nacer.



Elenco de El Fulgor Argentino

El Grupo de Teatro Catalinas Sur es el pionero. Nació en 1983 en Catalinas Sur, un barrio con ciertas características arquitectónicas que facilitaron, además de otros factores, ese surgimiento. Un barrio de circulación cerrada, de monobloques bajos, en el que los vecinos se veían y se conocían. Cuenta el uruguayo Adhemar Bianchi, su director, que los padres que habían pertenecido a la mutual de la escuela Della Penna (mutual que había sido expulsada de ese establecimiento educativo del barrio Catalinas), le pidieron que les diera clases de teatro, él contestó "Vamos a hacer teatro", frase con la que comenzó a marcar el destino de ese y muchos grupos que vendrían después, ya que el teatro comunitario, en ese entonces y ahora, no requiere ni busca una larga formación en un taller, previa a la realización de una obra, sino que se construye haciendo. "Los primeros integrantes de Catalinas

éramos amigos del barrio -relata Cristina Paravano, una de las fundadoras-. Nos conocimos en las placitas llevando a nuestros hijos a jugar. Eso ocurrió en 1973/74 cuando nació mi hija Paula. En aquel momento ya existía un grupo de amigos, al cual Osvaldo (mi marido en ese momento) y yo nos fuimos integrando. Nuestras actividades eran armar, mejorar y mantener las placitas, pintar y cambiar los juegos, poner arena... en fin, y compartir nuestras experiencias de crianza e ideologías y proyectos. Cuando, durante el Proceso, el intendente sacó la mutual que funcionaba adentro de la escuela, nos hicimos cargo de esa institución, que empezó a funcionar afuera, en distintos espacios que conseguíamos prestados. Durante la dictadura seguimos con cuestiones edilicias, proyección de películas, muestras de obras de los artistas del barrio. A finales de 1982, con la llegada paulatina de la democracia, empezamos con distintos talleres. Uno de ellos fue de teatro. Cuando comenzó 1983 la profesora dijo que no podía seguir dictando clases allí, que no le convenía. Mónica Lacoste, vecina e integrante de la mutual, nos dijo que un amigo de ella, uruguayo, director de teatro, estaba radicado en la Argentina. Que sus hijas iban a la escuela del barrio y que tenía una propuesta: hacer teatro en la plaza. Yo, como integrante del grupo de teatro incipiente de la mutual (donde también estaba Luba, de 80 años) fui a una reunión en la casa de Mónica, en representación. Allí, Adhemar contó su propuesta. La transmití y los integrantes del pequeño grupo aceptaron". Días después se hizo una reunión en un local de la calle Necochea, a la que asistieron muchos vecinos del barrio, de distintas profesiones y actividades. Todos muy temerosos de hacer juegos en la plaza, ya que no había costumbre de usar los espacios públicos. Así nació el Grupo Catalinas. El 9 de julio de 1983 hizo su primera presentación, pero no en plaza Islas Malvinas, sino en el campito, atrás del hospital Argerich, donde hay una cancha de fútbol. Allí la mutual hacía choriceadas periódicamente. Luego de eso, Catalinas comenzó a armar y a ensayar su primer espectáculo, Los comediantes, de Mercedes Rein y Jorge Curi, una obra basada en textos de Lope de Rueda, Gil Vicente y Gómez Manrique, Miguel de Cervantes y Federico García Lorca, que estrenó en plaza Malvinas en diciembre de 1983. Fue una gran fiesta y la plaza estuvo llena de vecinos entusiastas. Hasta entraba en escena un carro tirado por caballos, como el de los cómicos de la legua. Teniendo en cuenta que la Argentina venía de una dictadura, cabe destacar que no había ninguna costumbre de usar la plaza ni de expresarse al aire libre. Adhemar Bianchi recuerda vívidamente esa experiencia: "Cuando comenzamos a juntarnos estábamos todavía en la dictadura. No había terminado, aunque ya estaba debilitada por la guerra de Malvinas. De hecho, no se había levantado aún el estado de sitio. Y elegir esta obra en ese contexto fue hacer una gran humorada. Por un lado, el espectáculo tenía una fuerte presencia del teatro popular del Siglo de Oro Español, con las canciones de Juan del Encina, los pequeños pasos, algunos rasgos del teatro de guiñol de Federico García Lorca, las viejas tradiciones farsescas, etcétera. Por el otro, aparecían intercalados los textos de los censores del rey Fernando, un rey, por cierto, muy cabrón y santurrón que prohibía que en la obras se tocaran temas religiosos, se bailara determinado tipo de bailes o actuaran en ellas las mujeres. En esa broma que implementamos, al poner a los censores vestidos de negro que interrumpían la acción para decir esas cosas, la gente reconocía la situación que se vivía". Los comediantes era, al mismo tiempo, una celebración de la gente por estar junta y una burla a los censores, adelantando, en alguna medida, su final. El espectáculo tuvo 90 actores e incluía el grupo de flautas de la escuela, un grupo de guitarras, un coro que funcionaba en el barrio que se llamaba Catacanto, cuyos integrantes quedaron luego como actores del grupo. Fue una mezcla y una gran fiesta. "Al igual que cuando hacía Medoro, de Lope de Rueda, en Uruguay y servíamos empanadas, en Catalinas empezamos a hacer choripán y la comida fue, desde entonces, parte de la celebración –continúa Adhemar-. Este espectáculo generó una gran sorpresa en el barrio. Era extraño ver a muchísimas personas haciendo teatro clásico, con vestuario de época... La gente no estaba acostumbrada a ver eso en la calle o a escuchar verso español en un lugar donde, al mismo tiempo, se hacía una choriceada. Fue una especie de locura, un nacimiento muy interesante que generó situaciones muy curiosas, como por ejemplo el hecho de escuchar a los niños de 8 ó 9 años recitar con picardía textos que escuchaban en la plaza de El retablillo de Don Cristóbal, de García Lorca, tales como 'Dos tetitas como dos naranjitas y un culito como un quesito y una urraquita que le canta y le grita'. Ese espectáculo se dio nada más que cuatro veces, pero fue fundacional", concluye Bianchi. Luego de eso, en 1984, el grupo puso en escena El herrero y la muerte, una leyenda medieval que tiene diferentes versiones en muchas culturas, espectáculo que fue dirigido por Bianchi y Marianela Rodríguez. También, en esa oportunidad, se trabajó con la versión que de esa leyenda hicieron Mercedes Rein y Jorge Curi. "Fue un espectáculo muy lindo -asegura Adhemar-. El tema del hombre que vence a la muerte, llevado al teatro justamente en aquel momento histórico del país era muy fuerte". Después de eso el grupo hizo un espectáculo muy loco. Así como en el comienzo había encarado el barroco español, luego se metió con el teatro isabelino, también muy popular. Fue así como Sueño de una noche de verano, de William Shakespeare se convirtió, en la versión de Catalinas, en Pesadilla de una noche en el conventillo (1986).

"Estábamos en los años dulces del comienzo de la democracia —se acuerda Adhemar—. Ya se había producido el juicio a las Juntas. Hicimos una parodia en la cual la duquesa de la obra original se convertía aquí en Dulce Liberal, que se iba a casar con Loberón (en lugar de Oberón) y en la que Titania era Titilante Luzmala. Trabajamos la idea de los duendes de las tradiciones inglesas, pero los transformamos en nuestros duendes de la tradición urbana: Leguizamo, la rubia Mireya, Carlos Gardel con las alitas, Trescuartos de cogote, etcétera".

Pesadilla de una noche en el conventillo era una gran celebración, en la que se colaba la recuperación de los géneros populares, ya que la obra tenía forma de sainete. Se estrenó en plaza Malvinas y se hicieron, luego, funciones en otras plazas de la ciudad. La acción transcurría en el patio de un conventillo en el que sucedían cosas mágicas. Como se ve, cada espectáculo fue contestando a una necesidad del grupo.

Mientras todo esto sucedía, el Grupo de Teatro Catalinas Sur recuperaba la plaza, no solo para la fiesta teatral, sino para la de fin de año, oportunidad en la que siempre se quemaba un muñeco alegórico, como "La mano en la lata", "La mala onda", "La caza de brujas". Durante la quema, todos comían juntos en la plaza, invitaban a sus vecinos y amigos y resignificaban el espacio público como un lugar social y de encuentro.

Llega *Entre gallos y medianoche* (1988) en un momento en que empieza a agrisarse la alegría de la democracia. Fueron los años de intentos de golpe de estado. El grupo tomó el cuento de Bernardo Canal Feijóo del zorro y el tigre, *Los casos de Juan*, en el que mostraba, entre otras cosas, una pelea entre lo tigres, algo así como una división del poder militar.

### Venimos de muy lejos

Todo era una gran novedad en aquellos años. El grupo ensayaba en plaza Malvinas. Si hacía frío, se reunía en un local de la mutual en la calle Necochea. Más adelante, en el local de un vecino, también en Necochea y luego en el taller de Adhemar Bianchi, en la calle Ministro Brin, llegando a Pérez Galdós. Por último el grupo alquiló varios años un primer piso en Olavarría al 300, hasta que se fue al actual galpón. "En Olavarría ensayábamos, guardábamos nuestros pertrechos, tomábamos mate, hacíamos fiestas, realizábamos adminículos, en fin..., éramos felices", apunta Paravano. Allí el grupo creó uno de sus espectáculos más emblemáticos, Venimos de muy lejos, que empezó con relatos de los integrantes, contando las historias de sus antepasados. Los vecinos improvisaron, crearon canciones y Bianchi, a partir de eso, armó la obra. Fue un cambio cualitativo. La gente empezó a conocer el grupo, a invitarlo. Este espectáculo se armó en, aproximadamente, 3 años y se estrenó en diciembre de 1990. Contaba (y cuenta, ya que aún está en cartel) la historia de los inmigrantes que llegaron a La Boca, barrio del sur de la capital, que, de alguna manera, más allá de sus particularidades locales, es la historia de la inmigración en la Argentina. "Con *Venimos de muy lejos* pudimos contar la historia desde nosotros, desde nuestros vecinos. Cada uno pudo averiguar su historia y empezar a preguntarles a sus abuelos", explica su director. Venimos de muy lejos no tiene una visión antropológica, ni siquiera histórica, en el sentido académico de la palabra. Fue una búsqueda de la memoria, a través de la estructura familiar y territorial. Se armó con

la historia de la inmigración en La Boca y con las historias (aunque no fueran boquenses) de los vecinos integrantes del grupo de teatro comunitario. Aparecieron anécdotas maravillosas. Surgió el tema del Parque Japonés, en boca de un integrante del grupo, Zadec, quien contó una anécdota de su padre. Este había venido de Alemania con su familia cuando empezó el nazismo. Eran judíos alemanes. Como no tenían trabajo, el padre de la familia decidió irse al Parque Japonés con un tronco, unos clavos enormes, un martillo y una pequeña plataforma en la que se paraba. Allí apostaba a ver quién, de un solo golpe, clavaba más profundamente el clavo en el tronco. Tenía, por pararse en esa plataforma, un poco más de palanca y por eso ganaba. Así, con el relato de esa picardía, llegó al grupo el Parque Japonés. Los "catalinos" descubrieron que este había estado donde hoy se ubica el hotel Sheraton, enfrente de lo que era el Hotel de los Inmigrantes. Se dieron cuenta de que, cuando los inmigrantes entraban, lo primero que veían era eso. Por consiguiente, al principio, Venimos de muy lejos empezaba con el Parque Japonés. Con el tiempo, El Parque Japonés (1997) terminó siendo otro espectáculo, un homenaje a los viejos artistas del circo criollo, del cine y de la televisión, una opereta circense.

Cuando empezaron a indagar sobre la memoria de los integrantes y emergieron estas anécdotas, comenzó a aparecer la historia del país. Pero desde un lugar en el que la memoria de la gente tenía peso. "Hay cosas en *Venimos...* que me recuerdan mi niñez, como aquello de 'te quiero más que a mi vida, más que mi vida te quiero, y si me quitan los ojos, te miro por los agujeros. ¡Eso me lo enseñaba mi madre! La obra, en definitiva, se armó con un montón de recuerdos, más un poco de historia, comprensión de determinadas épocas, anécdotas", rememora Adhemar. Eso es *Venimos de muy lejos*, un espectáculo que, al momento de escribir este libro, ya tiene 19 años en cartel.



Venimos de muy lejos

### Cantar para contar

Por esa época hubo un cambio sustancial vinculado a la inclusión del canto comunitario en los espectáculos. A partir de ese momento este comenzaría a ser un elemento importante en la dramaturgia del teatro comunitario. "Creo que era en el '89 o finales del '88 –cuenta Cristina Ghione, cuyo aporte fue fundamental para este paso-. Yo estaba en un grupo que se llamaba El cantar de la vereda. Éramos todas mujeres y estábamos haciendo un espectáculo, Hasta el otro carnaval, con Diablomundo, un grupo de teatro de Temperley. Conocí a los de Diablomundo porque Raúl Carnota, con quien en ese momento vo estaba en pareja, les estaba haciendo la música para un espectáculo que después no estrenaron. Presentamos, entonces, *Hasta el otro carnaval*, que era un espectáculo hermoso. Ellos actuaban, nosotras cantábamos y luego hacíamos algunas cosas juntos. A ese estreno había ido mucha gente. Cuando terminó la función, los chicos de Diablomundo me presentaron a un señor uruguayo que dirigía un grupo de teatro. Ese señor era Bianchi. Me dijo que le había gustado mucho y que quería hablar conmigo para un proyecto que tenía su grupo. En esa época Catalinas estaba haciendo Entre gallos y medianoche". Bianchi le contó ese día que quería comenzar a dejar de importar la música. Hasta ese momento, si necesitaban un guitarrista venía un guitarrista, si necesitaban un coro venía un coro, y se arreglaban para meterlo adentro. Él quería ver si podían hacer todo junto. Le dijo que quería que eso que había visto, lo que las de El cantar de la vereda hacían con Diablomundo, sucediera también en Catalinas, es decir, que los vecinos actores pudieran cantar. "Me preguntó si yo me animaba -recuerda Ghione-. Le dije que sí, como siempre dije que sí a todo desafío que me propusieron con la música. No tenía la menor idea de cómo iba a hacer. Nunca había trabajado con tanta gente. Yo daba clases de canto en ese momento. Había enseñado desde siempre. Desde los quince años que con mi guitarra (ya me había recibido) les daba clase a mis vecinos. Mi viejo se murió cuando yo tenía esa edad, así que salí a laburar desde muy chica allá en Ciudad Jardín, El Palomar. Siempre me gustó muchísimo la docencia. Me genera mucha alegría descubrir qué hacer para que el otro aprenda. Dije, entonces, que sí. La primera vez que fui, los conocí y les enseñé a tocar el redoblante y bombo, porque necesitaban algunas cosas puntuales. No cantaban bien, pero en ese momento lo que necesitaban era armar una bandita para andar por la calle y convocar". Luego se sentaron a hablar del proyecto que ya estaban trabajando. Tenía que ver con contar historias de inmigrantes. Se trataba de Venimos de muy lejos. El primer trabajo importante que Cristina hizo en Catalinas fue ese. Hizo algunas canciones, muchas ya estaban hechas. ("Yo hice la canción de Catalinas de esa época", cuenta). Preparó los arreglos y armó varias voces, porque ellos cantaban unísono y, por supuesto, eso no era cómodo para todos.

No fue una tarea fácil, pero la movía la enorme alegría que le producía cada logro.

"En esa época eran 70 personas, más o menos –relata–. Los reunía a todos y les hacía hacer ejercicios de canto que yo había estudiado con profesionales, como Susana Naidich. Jamás había trabajado con gente que no tenía experiencia. En ese momento yo no estaba para nada segura de que todo lo que les indicaba estaba perfecto. Lentamente fui tomando confianza y los fui convenciendo. Comenzamos a armar todo lo vocal. Yo tocaba en *Venimos de muy lejos*. Tocaban, también, mis compañeras de El cantar de la vereda, y mi hijo Berni (Bernardo Santiago), que tenía doce años. Yo buscaba instrumentos que no requiriesen ser enchufados. Apareció el acordeón. Decidimos comenzar a usarlo". El acordeón se convertiría a partir de allí en un instrumento muy usado en el teatro comunitario, precisamente por tener la capacidad de, por un lado, sonar fuerte, siendo, a su vez, un instrumento con la posibilidad de dar un marco armónico y no meramente melódico (por ende, una buena guía para la afinación) y, por el otro, ser fácilmente transportable (a diferencia del piano, por ejemplo).

En el primer momento, lo que a Cristina le resultaba cautivante era lograr que toda esa gente cantara. No sabía si podría lograrlo y, precisamente, ese era el desafío. Había, también, una historia previa que la motivaba. Ella había pertenecido al grupo Saloma. "Allí los que componían eran Alejandro Del Prado y el padre de mis hijos -recuerda-. Cuando se disuelve Saloma yo empiezo a componer. Un día estaba en la cocina de mi casa y se me ocurrió una melodía. Le puse una letra y empecé a componer, cosa que no había hecho nunca. Armé un dúo con una amiga y después armamos El cantar de la vereda, en donde casi todos los temas eran míos. Con ese grupo nos empezó a pasar que cuando íbamos a actuar a diferentes lugares, la gente, que no nos conocía, cantaba las canciones que yo había hecho. Era muy gratificante. Alguna vez en una entrevista me habían preguntado qué era lo que me imaginaba que podía suceder dentro de la música que me diera alegría y yo contesté que lo que más me gustaría en ese sentido sería que la gente cantara mis canciones. Creo que por eso, sin darme cuenta, a eso fui cuando Bianchi me convocó. Por supuesto que desde otro lado que el de un compositor común. Yo no sabía si eso iba a ocurrir con Catalinas. Mientras tanto, era muy cautivante hacerlos cantar afinados y bien. Creo que, en el fondo, también, lo que quería era que cantaran mis canciones. Pero el desafío de que esa gente pudiera cantar y no solo actuar, me producía emoción. Después fui aprendiendo a poner la música en escena (eso fue con el tiempo), que no es lo mismo que hacer cantar". Con el tiempo, el Grupo de Teatro Catalinas Sur cantaría en sus espectáculos muchas canciones que compondría Cristina Ghione.

Cristina trabajaría, también, más adelante, en el Circuito Cultural Barracas. Es que una de sus compañeras de El cantar de la vereda, que ya se había disuelto, Lisi

Turrá, se ocupaba de la tarea musical en el Circuito, pero en un momento se fue a vivir a México y Cristina heredó ese trabajo. Allí estuvo muchos años, fundamentalmente con Los Descontrolados de Barracas.

## El Galpón de Catalinas, El Fulgor y después



El Fulgor Argentino. Club social y deportivo

En 1997 Catalinas dio un gran salto al alquilar el galpón que hoy constituye su sede y sala de teatro. En 1999 lo compró y allí empezó otra historia, con sus ventajas y desventajas, según dicen algunos de sus más antiguos integrantes, que amaban el amateurismo puro. Llegó entonces *El Fulgor Argentino. Club social y deportivo*, la historia argentina y todas sus vicisitudes, la interrupción de los procesos democráticos desde 1930 en adelante, una historia contada desde el salón de baile de un club de barrio. Con *El Fulgor*... fue distinto. Improvisaron bastante, pero de las improvisaciones quedó el palco oficial y la comisión de damas. El resto fue dramaturgia de Adhemar Bianchi y Ricardo Talento, quienes le daban el libreto a Cristina Ghione para que ella armara las canciones. "Era una dramaturgia que se probaba en la puesta. Y, por supuesto, la puesta modificaba la dramaturgia. En realidad era lo mismo: puesta y dramaturgia, una unidad", explica Paravano.

"¿Qué es *El Fulgor?* —se pregunta Bianchi—. Es una reflexión sobre las piedras que pisamos siempre en la Argentina. A más de diez años de su estreno estamos cambiándolo continuamente. Creo que además de, a esta altura, significar una cuestión histórica y política, implica el trabajo conjunto de dos directores de trabajo comunitario, algo bastante difícil, por cierto, que también es un punto de vista sobre el mundo. Es una muestra de que el teatro comunitario tiene otras reglas que las de la competencia".

En los años que existe Catalinas, también hubo una murga que hizo varios espectáculos, a la que el grupo denominó La Catalina del Riachuelo. Hubo una en la que todos salían vestidos de árabes (en los '90), otra en la que salían con quimonos. Diferentes momentos de la Argentina se expresaron en La Catalina del Riachuelo, siempre en el intento de construir una mirada crítica del statu quo. Así, desfilaron por los diferentes espectáculos de esta murga la sojización, la seguridad, la televisión y los medios de comunicación en general, como aquellos que imponen las prioridades, dando relevancia y generando espacio para ciertos temas y ocultando otros, etcétera. La murga comenzaba, muchas veces, con una enorme cuerda de tambores de candombe, acompañada de personajes característicos de esa expresión cultural, tales como la Mama vieja y el Escobero. El grupo de candombe, surgido de los talleres de percusión, baile popular, títeres y realización, creó, también, su espectáculo independiente y unos años después estrenó *Los negros de siempre* (2000), dirigido por Bianchi. Fue un homenaje a la resistencia y a la cultura negra.

En sus más de 25 años de desarrollo, Catalinas Sur creó y desarrolló su grupo de titiriteros, su grupo de circo, de percusión, creó una orquesta, expandió su propuesta hacia otros barrios y otras ciudades argentinas y del resto del mundo. Varias generaciones fueron pasando y los que ayer eran los niños del grupo, hoy son padres y van con sus hijos a los ensayos. Algunos de ellos son directores de teatro, de circo, de títeres. A partir de ese crecimiento nacieron espectáculos como *Sudestada, La niña de la noche, O sos o no sos, El carnaval veneciano*, y surgieron emprendimientos como el de los Payasos Voluntarios de La Boca.

La nueva generación fue poniendo sus postas. A continuación, algunas muestras de este crecimiento.

### Los títeres

Era una noche de Velada Paqueta en La Boca. El grupo Catalinas se reunía, una vez más, en otra original velada, para hacer una fiesta en la que todo aquel que

quisiera, podría presentar un número, una canción, algo que tuviese ganas de mostrar a sus compañeros. Lógicamente no faltaban ni la comida ni la bebida, como corresponde a una celebración, así como tampoco el baile, la música. Casi un año antes de esa noche, Ximena Bianchi había comenzado a dar un taller de títeres, pero esta era la primera vez que el embrionario grupo mostraría algo de lo que venía preparando. Y fue ahí, nomás, en esa ocasión, cuando, luego de presentar ante todos el número de las ranas, se fundó el Grupo de Títeres de Catalinas Sur.

Siempre hubo títeres en Catalinas. Desde los primeros espectáculos ya se mezclaba a los actores con los objetos, en un pasaje absolutamente fluido. Los niños y jóvenes del grupo estaban acostumbrados a que fuera así. Crecieron con eso. "Vi títeres por primera vez en el grupo Catalinas y alrededor de los 13, 14 años empecé a decir que quería ser titiritera. Yo había hecho títeres en Catalinas, muy esporádicamente, como le ocurría a cualquier hijo de un integrante del grupo", relata Ximena. A los 15 empezó talleres con Claudio *El Colo* Nachman, del grupo Libertablas. Él fue su primer maestro dentro de Catalinas, siendo ya un poco más grande. También estudió en el Instituto Vocacional de Arte, en donde recuerda haber tenido una muy buena maestra de títeres. Hizo cursos y cursillos, hasta que decidió estudiar en la escuela de títeres del Teatro San Martín.

No era ella la única que se interesaba por ese lenguaje dentro del grupo. Gabriela Guastavino también hizo la escuela de títeres por aquellos años. Alfredo Iriarte, (que hoy es, además de titiritero, un gran maestro de actuación y un especialista en máscaras), en cambio, partió desde otro lado. Se formó como escultor en Uruguay y empezó su camino artístico haciendo vírgenes y santos para iglesias. Fue desde la plástica hacia el teatro: "Hice, un poco, el camino de la representación –relata–. Como hacía imaginería y cosas para iglesias, cuando quise comenzar a construir títeres, los pesebres que yo hacía articulados con alambre, se convirtieron en marionetas, solamente cambiando las articulaciones. Me costó poco hacer un títere antropomórfico. Luego fui aprendiendo a agrandar, a reducir, a encontrar otras posibilidades dentro de ese lenguaje. Mientras Gabriela y Ximena aprendían con Ariel Bufano, hablábamos mucho acerca de qué era un títere", recuerda.

Hasta ese momento, los títeres estaban presentes en el grupo como un lenguaje más del teatro que aparecía en los espectáculos cuando tenía que aparecer. Alfredo había creado a Danzarino, un títere que todavía anda dando vueltas por ahí y que fue fundacional del área de títeres del grupo, aunque no implicó la existencia de un grupo dedicado a eso.

Cuenta Ximena que cuando estaba terminando la escuela en el San Martín, se hizo la primera experiencia de títeres, ya más en serio, en Catalinas. *Lulú* se llamaba el número y era un *streaptease*. "Fue la primera vez que empecé a aplicar

adentro lo que había aprendido afuera", explica. Luego de eso se largó un taller de títeres interno. Fue la primera vez que ella estuvo a cargo de un grupo. "En la escuela de títeres del San Martín, Mauricio Kartun nos había planteado hacer una adaptación de algo y yo había pensado en hacerla de La niña que ilumina la noche, de Ray Bradbury. Finalmente no se dio. Me quedó dando vueltas en la cabeza, porque era un cuento que me había generado muchas imágenes en el momento en que lo leí, imágenes que habían perdurado en mi memoria. Fue al año siguiente de esa propuesta de Kartun cuando empecé en Catalinas a dar un taller de títeres con el objetivo de hacer La niña de la noche. Un año más tarde llegó aquella Velada Paqueta en la que se presentaron las ranas. Y otro año después, en 1998, se estrenó el espectáculo completo. Fue al mismo tiempo que se estrenó El Fulgor Argentino. Una semana después. Casi morí en el intento. Fue mi primera dirección y era muy inexperta. Fue un proceso trabajoso, muy lindo, colectivo, en el que todo el mundo participó mucho. Como nació de talleres, la gente, al comienzo, no sabía hacer títeres, lo mismo que sucede cuando se acerca a actuar a los grupos de teatro comunitario. Así que tuvo que ir aprendiendo la técnica, al mismo tiempo que iba creando los números y se hacía la dramaturgia de la obra, que tan problemática suele ser, si bien, en este caso, estaba agarrada de un cuento. Estábamos en medio de la construcción del galpón y cerca del estreno de El Fulgor... En los grupos grandes, las obras grandes son una gran aplanadora. Es muy difícil hacer otra cosa en esos momentos previos al estreno. De modo que hacíamos la realización de noche, porque de día se hacía la de El Fulgor... Además, la mayoría de los que estaban en La niña... participaba de El Fulgor... Era full time. Resultaba muy divertido que eso que uno se había imaginado, de golpe apareciese. Era muy mágico", evoca la directora. La realización la hizo el grupo de títeres, pero fue supervisada y conducida por el plástico de Catalinas, Omar Gasparini. "En la escuela de títeres del San Martín se aprende realización, pero si tengo que decir con quién aprendí –afirma Ximena– diría que fue con Omar Gasparini, Ana Serralta y algunas cosas con Alfredo Iriarte. El resto fue investigación. Mucha investigación de ferretería. Horas indagando. Al no tener idea del nombre de lo que buscaba, me pasaba horas allí. La mujer del ferretero pensaba que me interesaba su marido, hasta que un día me atendió ella y se dio cuenta de por qué me quedaba tanto tiempo en el negocio.

La niña de la noche es, entonces, el espectáculo fundacional del grupo de títeres. Es un musical, cuya música hizo Bernardo Santiago, el hijo de Cristina Ghione. Es decir que se trata de un trabajo de la segunda generación de Catalinas (Ximena es hija de Adhemar), que, además, tenía que probarse con semejante peso del apellido. Tal vez por eso fue tanta la exigencia. "El primer estreno de La niña... casi no tuvo escenografía. Yo me había imaginado algo así como agujeros negros desde

los cuales aparecían las cosas. En la imaginación, sobre todo en los títeres, uno no cuenta con las luces y tres titiriteros atrás. Uno idea cosas imposibles que parecen para Steven Spielberg. Es muy difícil aceptar la realidad y poder llevar esa imaginación a las posibilidades reales, sin que se pierda la poesía", explica Ximena. En la segunda temporada se agregó escenografía, una canción, etcétera, y recién en la tercera el espectáculo se afianzó.

"Con *O sos o no sos*, el segundo espectáculo, cometimos un error, que fue querer diferenciarlo, como suele hacerse con el segundo espectáculo, de *La niña*... No le pusimos canciones, cuando deberíamos habérselas puesto, por ejemplo. Demasiada energía puesta en eso hizo que le erráramos un poco en la dramaturgia", analiza Ximena.

El proceso fue distinto. Nació más ideológicamente que *La niña...*, que era pura imagen y sentimiento. "El oso tenía más que ver con temas de los que queríamos hablar, como la identidad, por ejemplo, tema complicado para tratar con los niños. Es un espectáculo que surge con un grupo de titiriteros ya hecho y que tiene una realización mucho más titánica, que incluye, por ejemplo, una elefanta que mide dos metros. Son títeres menos simples, técnicamente hablando. Su puesta en escena generó situaciones de dieciocho personas caminando en trencito en plena oscuridad, complicaciones técnicas que en *La niña* ni se me hubiera ocurrido pensar". *O sos o no sos* llevó dos años entre gestación y realización. El Grupo de Títeres de Catalinas Sur, que al momento de escribir este libro tiene alrededor de 20 integrantes, sigue caminando.

Mientras tanto, Alfredo Iriarte y Gabriela Guastavino, prepararon y dirigieron *El vengador del Riachuelo*, un espectáculo basado en un guión de radioteatro que hicieron varios integrantes de Catalinas (Rafael Cullen, Viviana Civitillo, Ester Fernández, Celia Molina, Eduardo Martiné y Mónica Sánchez) hace muchos años, adaptado para títeres por Alfredo, Gabriela y Luciana Rizzi. *El vengador del Riachuelo* tiene una prolífica producción de títeres. Cuando este espectáculo comenzó a gestarse, se hizo una convocatoria abierta a la comunidad, para que esta participara de un taller de realización de títeres y escenografía, primero, y de interpretación y manipulación, después. Este espectáculo se estrenó en 2010.

Por otro lado, en 2009 Catalinas realizó la tercera edición del Festival Internacional de Títeres Al Sur del Sur, en el que participan espectáculos de títeres de todo el mundo, una apuesta enorme, un gran trabajo de gestión, producción y participación comunitaria.

#### El circo

"¿Cómo será eso de estar parado ahí arriba?", se preguntó Alfredo mientras miraba a un zanquista del Odin Teatret, una tarde a finales de los '80. Alfredo Iriarte, el inquieto Alfredo, que pocas cosas no ha intentado en lo que a arte se refiere, venía observando que muchos de los grupos de teatro callejero con los que se cruzaba Catalinas, tales como el Odin, Farfa, Tascabile, tenían zanquistas. "Quiero subirme", se dijo y, por supuesto, como buen carpintero que es, pensó en construir los zancos él. Bianchi le hizo un dibujo que le sirvió de guía y una vez que los terminó, sencillamente subió. Practicó, practicó y unas horas después, lo logró. Claro que no todas son rosas: de tan intrépido que era, un día se hizo unos zancos tan altos y tan pesados, que se cayó. Son cosas que pasan. Lo cierto es que él y otros integrantes del grupo empezaron a interesarse en el circo. "Aprendimos a hacer tirolesas y acrobacia con Alberto Dorado –relata–. Siempre me puso un poco nervioso el hecho de que hubiera un saber que no se pudiese socializar. En esa época los profesores de circo se habían puesto de moda y eran caros. Yo aprendí a hacer algunas cosas. Con Martín Vázquez nos compramos un monociclo y aprendimos a andar solos. El grupo nos pagó clases con Mario Pérez Ortaney, en Berazategui. Ahí hacíamos acrobacia, caminábamos por el alambre, subíamos al minitramp, al trapecio. Luego íbamos a Catalinas y dábamos un taller en el gimnasio de la escuela, al que venían 60 pibes, porque era gratis". Se acercó, entonces, mucha gente que ya tenía experiencia en circo y trabajaba en la calle. Nos ayudaba a enseñar. Alguna manejaba técnicas específicas y las transmitía.

A partir de todo ese bagaje de técnicas circenses surgió *El Parque Japonés* (1997), que en ese momento funcionaba como la primera parte de *Venimos de muy lejos*.

Alfredo fue disparador, como lo es aún hoy para muchos otros grupos de teatro comunitario, pero no se desarrolló en el circo. "Hacer acrobacia me daba fiaca –cuenta—. Sí me gustaba subir al monociclo y a los zancos. Destinábamos mucho tiempo a la práctica y luego, algo de todo eso aparecía en los espectáculos", recuerda. El circo comenzó a ser importante para el grupo. Es más: el primer gran encuentro de circo se hizo en plaza Malvinas, convocado por el Grupo Catalinas. Aquel encuentro fue un embrión de lo que hoy son las convenciones de circo. Estuvo organizado por artistas callejeros de circo como Chacovachi, Tomatito y otros, ayudados por el Grupo Catalinas.

Mientras esto sucedía, algunos niños que años más tarde comenzarían a dirigir, entre ellos Pedro Palacios, crecían, eran adolescentes, se iban del grupo y volvían. Pedro, el uruguayo, el bailarín de candombe, el payaso, el director de *Sudestada, El carnaval veneciano* y de una de las versiones de *El Parque Japonés*, el responsable del proyecto de los Payasos Voluntarios de La Boca, se crió en el grupo Catalinas e hizo

el taller para adolescentes. Un día, junto con otros pibes, decidió armar una banda *hardcore* e irse a probar suerte.

Pasó el tiempo. Una tarde de verano Pedro estaba trabajando en la costa y recibió un llamado de Adhemar Bianchi, quien le pidió que viniera a participar del candombe. "Yo bailo candombe -explica Palacios-. Hago el personaje del escobero. Lo hago desde chico y es un modo de vincularme con mi país, como hijo de exiliado político que soy. Tengo mucha "familia" negra con la que puedo desarrollarme en eso. El candombe es un modo de transformar la tristeza en otra cosa. Me permite desarrollar esa transformación. Aquel verano yo estaba en la costa haciendo temporada y Adhemar me llamó para que participara en el candombe de Catalinas. Fue escuchar su pedido y decidirme a laburar sin francos para volver a Catalinas en la fecha en que se necesitaba". Así es como regresó al grupo, conoció el circo de Catalinas, hizo el taller de teatro nuevamente (ya lo había hecho de chico) y actuó en Venimos de muy lejos. Luego de estar dos años decidió tomarse una licencia. Se dedicó a profesionalizarse en el área de circo. Para hacer su espectáculo por fuera del grupo Catalinas le pidió ayuda a Bianchi, quien, al mirar lo que hacía, lo orientó hacia el lado del *clown*. Tuvo que meterse con eso a fondo: "Me formé en clown con Cristina Moreira, con Cristina Martí y otros. También aprendí mucho del payaso Chacovachi, en mis charlas de sobremesa con él. Valoro aprender de los que saben. Le estoy muy agradecido a él por lo que me transmitió", asegura Pedro y recuerda aquella época. Se formó, a la vez, en muchas técnicas. Hizo la escuela de circo criollo de los hermanos Videla, aprendió trapecio con Pablo Rutkus y más. Decidió volver a Catalinas. "Volví diciendo: 'tengo esto para dar', recuerda. Quería dar lo que Catalinas le había dado a él cuando era adolescente. Necesitaba devolverle algo al barrio. "Era obvio que Catalinas había marcado algo en mi vida. Tener la posibilidad de crecer allí hizo que vo eligiera la expresión artística en lugar de otras cosas que estaban más cerca -y hoy están más cerca aún que entonces-, cosas que producen facilismo, como el dinero, la droga. La Boca es un barrio duro", afirma.

A finales de 2001 se preestrenó en el Galpón de Catalinas *Sudestada*, con dirección de Pedro Palacios y Bruno Gagliardini. El espectáculo estuvo dos años en cartel. "En *Sudestada* el circo estaba escondido en un sainete porteño, en el que se jugaban ciertas cosas típicas, como un Romeo y Julieta, un anarquista de la época, etcétera, así como también se mostraba la solución de un problema en comunidad. Aparecía un verdulero que, a pesar de la sudestada, vendía frutas en bote y terminaba siendo un malabarista con cinco naranjas. Había, también, una situación en el conventillo, después de la sudestada, que se convertía en una escena de malabarismo con sopapas. Tratamos de meter el circo en el teatro para que jugaran juntos. Creo que *Sudestada* fue un homenaje a lo que yo había vivido en

Catalinas. En ese espectáculo uní el trazo emotivo que había aprendido en Catalinas, con lo que sabía de circo", explica Pedro. El circo en Catalinas nunca quiso ser una mera demostración de habilidades, sino enlazarse con el teatro. No podría catalogarse ni como circo tradicional, ni como nuevo circo, ni como circo callejero. Abrevó siempre en el circo tradicional, pero a diferencia de este (cuyo atractivo reside en la adrenalina que genera el peligro al que están expuestos los trapecistas, equilibristas, etcétera, más que en el relato de una historia), apuntó a una propuesta en la que esas habilidades estuvieran al servicio de un universo teatral y quiso generar un mundo poético usando ese lenguaje. Uno de los espectáculos en los que esta propuesta resultó más consolidada fue (ya lo mencionamos) El Parque Japonés, que, aunque se estrenó en 1997, se hizo hasta 2004. Pedro dirigió una de sus versiones: "Siempre tuve la visión de que El Parque Japonés era un Venimos de muy lejos para niños -considera-. Está tratado con una estética muy parecida a la de *I clowns*, de Federico Fellini. Los personajes payasos cuentan una historia en contra de la tiranía. La pancarta que se levanta es la de la alegría al poder. Hay un payaso anarquista que es quien señala la tiranía del dueño del circo sobre la chica que llega del campo. Creo que hay resonancias de La strada, de Fellini, ahí. Hay, también, homenajes a nuestra infancia como el de El hombre de la barra de hielo o Popeye y Olivia, hay mucho texto cantado y gags típicos de payasos (papel picado, huevos que se rompen en el escenario)".

Un tiempo después, Pedro y Gonzalo Domínguez dirigieron *El carnaval veneciano* (2007). "En *El carnaval veneciano* no quedé conforme con la comunicación que el grupo tenía que tener. Era un espectáculo que quería mostrar la peor parte de la Commedia dell' Arte. El temario era crudo, pero la estética era muy afrancesada. Hubo tres versiones, cada vez afeándolo un poco más, manchando el vestuario. La música estaba muy bien hecha por Gonzalo Domínguez. Ese espectáculo habla de qué igual estamos los artistas callejeros de hoy a los de aquella época: peleando contra pestes, censuras, hambre. A mi modo de ver resultó un poco *naif* para querer decir eso. Además, quise meterle toda una estructura de circo que era pretenciosa (muchos números). A partir de esa experiencia tuve una especie de enojo ideológico conmigo y empecé a darle mucha más importancia a los Payasos Voluntarios de La Boca".

¿Y qué son los payasos voluntarios? Según cuenta Palacios, al principio lo llamaban de alguna organización social del barrio, cuando necesitaban que fuese, sin mucha anticipación, y tenía que salir para allá inmediatamente. "Había que salir rajando, porque era ya. Así que, del mismo modo que un bombero voluntario, agarraba las chalupas, las clavas y me iba. De pronto llegaba y "¡hola!". Ya estaba ahí, con un juego prearmado, adaptado en cada caso al lugar y al momento, con algunas cosas para interactuar con el público. Luego de muchos llamados y de ver que eso

funcionaba, le dimos más forma. Dejé de ser yo solo e incorporamos al grupo en esto. Hoy seguimos funcionando igual: el elenco sale apurado a hacer lo que hay que hacer. Como el maestro de pista está, que puedo ser yo u otro chico, hacemos una varieté de circo para cada lugar. No hace falta que estén todos todo el tiempo. Los payasos voluntarios son los jóvenes del Grupo Catalinas, que tienen la posibilidad de tomar clases con un equipamiento igual al de una escuela de circo y con un plus, que es el posterior armado de una producción colectiva. El hecho de ser los payasos voluntarios es una manera de devolverle al barrio todo eso que reciben".

En general, el Grupo Catalinas, desde hace largo rato trabaja con su territorio y trata de extender su propuesta fuera de los límites del Galpón y la plaza Malvinas. En un primer momento fue a través de un proyecto que Adhemar Bianchi coordinó para todos los comedores de La Boca. Catalinas empezó a establecer mayor contacto con el barrio. Algunas organizaciones sociales tomaron la propuesta y otras no. "La realidad con la que uno se topa es muy distinta a la que uno está acostumbrado -explica Pedro-. Me encontré con un idioma más cercano al carcelario que al que manejo habitualmente para hablar. Hubo que generar un espacio de confianza. Ayudarlos a permitirse sentir, sin que esto implicara una debilidad. Hay una dureza que trae la pobreza, una dureza que nosotros tratamos de combatir, pero que es, por otra parte, la dureza que les permite ir a pelear por un plan social, con toda la razón del mundo". En su búsqueda de darle al arte un espacio central, medular en la vida social, ya que su práctica en comunidad genera transformaciones, Catalinas encontró en el circo un modo de hacer visibles, de manera relativamente rápida, las posibilidades que parecen vedadas a la sociedad en general y a los sectores más marginales en particular. "Pensamos un plan en el que los chicos pudieran trabajar con el circo. Utilizamos sus técnicas para que ellos aprendan a cuidar el cuerpo. Les proponemos un proyecto y les enseñamos cómo organizarse. El involucramiento físico que requiere el circo les hace notar que su cuerpo funciona. Los pibes creen que no pueden y nosotros les enseñamos que muchas cosas tienen que ver con la práctica. Saber que el resultado está cerca, que si practican lo van a lograr, los estimula".

# La orquesta

Corría 1997. Gonzalo Domínguez vivía en San Telmo. Se había comprado un acordeón y estaba tratando de descubrir cómo tocarlo. Parece ser que en aquel momento no era fácil encontrar un lugar donde aprender acordeón, así que cuando vio que había una profesora en la escuela Della Penna, adentro del barrio Catalinas, decidió empezar un taller ahí. La que enseñaba, una tal Andrea Salvemini, un mes

después de comenzadas las clases se quebró la mano y el taller quedó suspendido hasta nuevo aviso. Nada sabía Gonzalo hasta entonces acerca del teatro y mucho menos del comunitario. Aquel año el grupo Catalinas daría el paso histórico de alquilar un enorme galpón para convertirlo en sala. "Yo entré medio de casualidad al grupo de teatro –recuerda Domínguez—. Un tiempo después de que Andrea se quebró, me llamó por teléfono y me propuso comenzar a ensayar y tocar en una obra, que era *Venimos de muy lejos*. Le dije que sí, aunque apenas me defendía, y fui al ensayo. Caí con el acordeón. Cuando entré, todo el mundo pensó que llegaba *el* acordeonista –destaca la palabra "el"—. Ahí nomás me pasaron algunos tonos y me tuve que largar a tocar. Al segundo encuentro ya me largaron solo: 'Andá con aquel grupo a ensayar la canción tal. Acompañalos', me dijeron. Me mandaron al ruedo. Ese fue el entrenamiento. Ellos cantaban y yo tocaba los acordes para acompañarlos. Jamás había hecho eso antes".

Ahí empezó a descubrir el teatro, con el cual jamás había tenido ningún contacto y comenzó a tocar. Formó parte del equipo que construyó las gradas y los entrepisos de la incipiente sala. "Empecé a pasar más tiempo adentro del galpón. Estaba casi todos los días todo el día. Estaba fascinado porque ahí podía hacer muchas cosas que me gustaba hacer, cosas que hasta ese momento pensaba que eran imposibles. Encontré allí gente que tenía los mismos delirios que yo, pero que los llevaba adelante. Todo lo que antes hacía solo en mi casa, ahí podía ponerlo en práctica, con otros. Se concretaban cosas a partir del trabajo de todos. Quedarme hasta las tres de la mañana pintando un telón o terminando de armar algo de la escenografía o la utilería era maravilloso. Estaba absolutamente deslumbrado por esas cosas que yo creía que nadie las hacía, que no parecían de un mundo normal".

Mientras seguía en el grupo, comenzó a formarse afuera. En esa época había dejado de estudiar ingeniería industrial. Estaba trabajando de cadete en una empresa y estudiando piano, sin saber qué hacer de su vida. No tenía para nada decidido que se iba a dedicar a la música. En Catalinas empezó a descubrir que, de a poco, podía vivir de lo que le gustaba. Comenzó a hacer algunos trabajos y, al mismo tiempo, se puso a estudiar. "Catalinas te da mucho espacio, te abre puertas, te deja elegir lo que querés hacer y te da un pequeño entrenamiento. Después tenés que salir al ruedo y está en vos ir mirando a los compañeros, ir pescando cosas, abriendo los ojos. Como yo soy muy autodidacta, esa modalidad siempre me sirvió. Depende de uno estar despierto y atento", comparte. Pasaron los años. El proyecto de ser ingeniero industrial quedó muy atrás para Gonzalo y también la sensación de que construir con otros era algo fuera de lo común. Sencillamente, la vida en Catalinas hizo que aquello que parecía un delirio se tornara posible y tangible, que se erigiera como realidad. Tal vez todos esos recuerdos se hayan cruzado por su cabeza aquella noche

de 2008 en la que, ante una sala repleta de gente, con sus primeros tres temas, debutó la orquesta de Catalinas y él estaba ahí parado, de espaldas al público, mirando a los 64 compañeros que, instrumentos en mano algunos, y con sus voces prontas otros, se preparaban para la largada.

Pero no llegó de repente. Hubo experiencias anteriores, como la de la pequeña orquesta de *El Parque Japonés*, aquel espectáculo que se hacía en la calle y que, en el momento de su creación, funcionaba como antesala de *Venimos de muy lejos*. Un espectáculo que era un modo de evocar aquellos números de circo que veían nuestros abuelos cuando salían a la puerta del Hotel de Inmigrantes, ya que el Parque Japonés estaba enfrente de ese hotel. Esta obra, en determinado momento, se independizó de *Venimos...* Fue entonces cuando Gonzalo dirigió ese primer ensamble instrumental. "Un día me propusieron armar la orquesta para *El Parque Japonés*, que se iba a reestrenar, y me tuve que poner a hacerla. Dije que sí, por lo que siempre me decía mi vieja: 'Vos primero decí que sí y después ves cómo hacés', y luego me puse a ver cómo hacía los arreglos".

Con respecto al gran proyecto de la orquesta, Gonzalo lo tenía en la cabeza desde hacía mucho tiempo. Surgió como una consecuencia natural de ser músico y, al mismo tiempo, de haber pasado tantos años en el Grupo Catalinas. Era bastante probable que, al compartir la idea de instalar el arte en el centro de la vida de la comunidad, que es la idea del teatro comunitario, iba aflorar en algún momento la necesidad de indagar más profundamente en el terreno musical. "El proyecto de la orquesta, en principio, fue mío –relata—. Me gustan mucho las orquestas. Empecé a tener ganas, pero nunca me imaginé que se iba a concretar. Un tiempo atrás, cuando ensayábamos *El carnaval veneciano*, lo había charlado con los músicos con los que estaba trabajando en ese momento. Algunos se entusiasmaron. Les propuse visitar una de las orquestas que funcionan en las villas y fuimos. Nos fascinamos. El tema quedó ahí. Yo empecé a escribir cosas. Un día surgió la posibilidad de armar un proyecto nuevo de música, con un subsidio que otorgaría el Ministerio de Desarrollo Social, y arrancamos".

Y arrancaron. Al comienzo hicieron una convocatoria por medio de la cual se acercó un montón de gente que tocaba diferentes instrumentos. El ámbito permitió que convivieran en él músicos que escriben y componen, con otros que tocan de oído. Los arreglos se hacen como para que puedan tocar personas que tienen diferentes niveles de conocimiento de los instrumentos. La orquesta se fue armando con lo que vino. No quisieron dejar ningún instrumento afuera. Hay cuatro responsables, encargados de diferentes áreas: Diego Lorenzi dirige las guitarras y bajos, Gilda Arteta las voces, María Kexel la percusión y Gonzalo los vientos. Gonzalo hace los arreglos. "Hacemos un trabajo conjunto. Además de los coordinadores, que también nos ocupamos de cuestiones organizativas, dentro de

cada cuerda busco una especie de líder, alguien a quien le pido que me dé una mano en esa cuerda, para trabajar con los demás compañeros. Incluso le digo que me corrija cosas de los arreglos que yo le paso, correcciones que tienen que ver con el registro, el nivel de dificultad o las posibilidades del instrumento. La idea es que de cada cuerda surja un docente que le dé clases, después, a aquel que llegue de la nada. Puede haber uno o dos. Eso depende de qué grado de compromiso tenga la gente con la orquesta y del tiempo que tenga para involucrarse", explica Domínguez. La propuesta es, claramente, un trabajo en equipo e implica un modo de mirar la música y su relación con la comunidad. "Creo que este tipo de proyecto piensa en la música como algo que no es solo de músicos, gente de conservatorios, gente que estudia. En general, existe una imagen del músico como alguien loco, enfermo, solo, aislado. Y para mí la música es algo mucho más sencillo. La fuerza se logra trabajando en grupo. De ese modo es mucho más rica e interesante y lo que se produce trasciende un poco más que lo que uno puede hacer solo".

Los coordinadores se juntan a escuchar música, proponen. También los integrantes proponen, traen material musical. "De a poco se van animando –cuenta Gonzalo—. La otra vez una chica me trajo una ópera escrita por ella".

Por otro lado, esta orquesta habilita un camino de aporte creativo para sus integrantes y no solo de ejecución del instrumento que cada uno toca. Del mismo modo en que sucede con el teatro, se trabaja aquí con improvisaciones y luego se junta ese material. El propósito es que aquello que se cree, comience a formar parte de un mundo musical gestado colectivamente, que sea elaborado, mirado y dirigido hacia la concreción de algún tema de la orquesta.

Al momento de la escritura de este libro, la orquesta es el proyecto más joven de Catalinas. Pasaron 26 años y ya hay una nueva generación de hacedores que multiplican aquello que empezó en 1983.

Si hay algo que se respiraba en los '90 en la Argentina, en el reino de las privatizaciones, del Plan de Convertibilidad, en la tiranía del esteticismo, la falta de trabajo y la flexibilización laboral, los atentados, la impunidad, era, probablemente, y como consecuencia de todo aquello, la sensación de que no tenía sentido hacer nada, porque todo ya estaba decidido en otra parte. Parálisis. Crisis de sentido. Naturalización.

Difícil, casi imposible, resultaba imaginar una construcción colectiva. El Grupo de Teatro Catalinas Sur, remando siempre contra la lógica dominante, seguía y construía. Fue en esa década, más precisamente en 1997, que decide lanzarse a alquilar un galpón mucho más grande que los que había alquilado hasta ese momento, con miras a hacer allí una sala de teatro. Fue en esa década (exactamente en 1996) que, como un claro desafío a ese sistema de creencias generalizado (y, particularmente, solidificado en esa década), nace el Circuito Cultural Barracas.

BARRACAS, CIUDAD DE BUENOS AIRES

Vale la pena zurcir a mano esos desgarros que dicen quiénes somos, y armar un sueño que sea el de todos. Porque hay un mundo que late en mi barrio.

RICARDO TALENTO,

Zurcido a mano

Cae la tarde en Barracas. Desparramadas en el boulevard de Iriarte hay cientos de personas. La calle está viva. Algunos vecinos tocan en plena vereda. Otros bailan. Están, también, los que saborean la crema pastelera de una factura y pasan un mate. Color. Fiesta. Fiesta en el Circuito. La alegría que se respira da batalla a la exclusión. El barrio está de pie.

Ricardo Talento está sentado en la vereda. Por un momento descansa y contempla la imagen. ¿Qué pensará? ¿Recordará, acaso, aquel primer local de 1996? ¿Vendrá a su memoria, quizás, el recuerdo de otras tardes en las que, con un entrañable espectáculo, los vecinos actores trasladaban a una multitud de espectadores desde las manzanas aledañas hasta el paseo Bardi? Tal vez evoque, en este instante, el circo de su pueblo, las escenografías de cartón pintado... O, quién sabe, su bicicleta de la adolescencia. Fiesta en Barracas.

"Le pusimos Circuito porque queríamos hacer algo que tuviera que ver con la circulación por el barrio. Sentíamos que Barracas estaba en cachos. Una parte en Montes de Oca, otra del otro lado de la autopista y una tercera en la villa. Barracas es un barrio con distintas historias. Muy pero muy fragmentado. Nuestra idea era y es unir esas partes". Así evoca Corina Busquiazo el nacimiento de esta iniciativa que marca un antes y un después en aquel barrio del sur de la Capital.

El Circuito Cultural Barracas nació en 1996 por iniciativa de Los Calandracas, un grupo que había surgido en 1988, en parque Lezama, con el florecimiento del teatro de calle de los comienzos de la democracia, un grupo que había formado parte del Motepo, Movimiento de Teatro Popular. Durante muchos años y hasta hoy Los Calandracas trabajaron en salas, en escuelas y otros lugares, en un proyecto denominado Teatro para Armar. Desde el comienzo algo los marcó: la vocación de juntarse con otros. El Motepo, Movimiento de Teatro Popular, lo unió con Catalinas, Diablomundo, La Runfla. Los cuatro grupos hicieron juntos varios espectáculos. "Nos gustaba ser muchos en la calle actuando —cuenta Corina, integrante de Los

Calandracas y una de las fundadoras del Circuito-. Empezamos a sentir que el recorrido de Los Calandracas (eran seis) haciendo funciones en escuelas y demás, estaba un poco agotado. Comenzamos a tener ganas de pertenecer a un barrio, a un lugar, de echar raíces. En ese momento vivíamos en Barracas, La Boca y Avellaneda, en la zona Sur, y a Ricardo Talento se le ocurrió arrancar". Pensaban trabajar en el Paseo Bardi, donde más adelante harían Los chicos del cordel. "Empezamos a buscar un lugar -relata Corina-. Teníamos que hacernos cargo nosotros. Se trataba de una decisión bastante importante, porque éramos nada más que los que éramos. Conseguimos un local que había sido una fiambrería histórica del barrio. Allí vinieron muchos amigos a ayudarnos y a ponerlo en condiciones. En ese momento no había ningún centro cultural en Barracas, ni ninguna murga. El hecho de abrir ese espacio en el barrio fue una pegada. Abrimos las persianas y empezamos a esperar que llegara la gente. Pusimos talleres de las técnicas en las que nos veníamos especializando y que queríamos transmitir a los vecinos. Y estos comenzaron a llegar. Se anotaron dos docentes de la escuela de la otra cuadra. A partir de eso vinieron muchos chicos, y atrás llegaron los padres. En ese momento teníamos mucho más divididos los talleres. Con el tiempo fuimos ensamblando todo en una cuestión mucho más integradora, que no dividiera. Al principio brindábamos talleres, juegos en la plaza Colombia, en la plaza Vélez Sarsfield, siempre con la vocación de percibir que lo que hacíamos tuviera un sentido, con el deseo de que el público que viniera sintiese que estábamos hablando de él. Queríamos y queremos que la poesía pase por el hecho de que el barrio sea protagonista".

Por otro lado, para el Circuito fue muy importante la creación de la murga. "La sensación era que había habido murga alguna vez en el barrio, pero que ya no estaba más", cuenta Busquiazo. Y ese fin de año, los integrantes del Circuito hicieron el primer espectáculo de la murga en el paseo Bardi. Fue también allí donde, al año siguiente, generaron encuentros.

# El Chalupazo y Los chicos del cordel

Dentro de los talleres que el Circuito daba a la comunidad estaba el de payasos. A partir de eso nació un inolvidable encuentro que se realizaba un sábado por mes: El Chalupazo. Fue algo que se hizo durante mucho tiempo (desde 1997 hasta final de 2004). Se invitaba a payasos de distintos géneros, estilos y generaciones. El sábado a la noche se ponía una parrilla en la puerta y los payasos actuaban en aquel pequeño local. "Después de que terminábamos hacíamos baile familiar —relata Corina—. Con el tiempo la noche se puso más densa y hubo que cortar lo de la fiesta. Tuvimos que dejar de hacerla". El Chalupazo siguió. Llegó a tener dos pistas: una

adentro de ese local chiquitito y otra afuera, en la calle. Pero ese lugar ya les quedaba chico y empezaron a buscar otro. Así fue como se mudaron al actual galpón. Al mismo tiempo que El Chalupazo, en 1997, comenzaron los ensayos de Los chicos del cordel. "Fue una ardua búsqueda, un recorrido por el barrio. Nos dimos cuenta de que los protagonistas de lo que queríamos decir eran los chicos. Pero al principio estos ni siquiera aparecían. Los chicos del cordel (1999) es un espectáculo que hicimos un período largo, que luego dejamos y que hace pocos años repusimos, con el mismo impacto, en un espacio lamentablemente mucho más destruido y pobre que cuando lo estrenamos", explica Corina. Los chicos del cordel había surgido al hablar con los vecinos de los temas que les interesaban: el barrio que ya no era, los chicos de la calle, entre otros. Un espectáculo que se metía fuertemente con la cuestión de la naturalización de la marginación y con los vecinos histéricos amenazados por esa exclusión. Empezaron a trabajar sobre un barrio tomado, en cuarentena. Luego, eso fue cambiando hasta llegar a lo que fue el espectáculo, en el que llegaron a actuar más de 100 vecinos actores y en el que había una escenografía que trasladar, porque no se trabajaba en un solo espacio, sino en diez cuadras a la redonda. "Era difícil, pero siempre nos marcó eso de soñar a lo bestia", asevera Corina y, de alguna manera, con esta afirmación, resalta un trazo, una huella en el teatro comunitario, un aporte a la historia de las desmesuras, que vuelven posible lo imposible.



Los chicos del cordel

Lo mismo pasó con El Chalupazo, en el sentido de la dimensión que adquirió. Llegó a haber en este encuentro de payasos, un público de 600 personas. A pesar de semejante cantidad de gente, nunca pasó nada malo. Los integrantes del Circuito se organizaban para que hubiera, por ejemplo, diez personas cuidando que nadie fumara y así con cada una de las cuestiones que había que cuidar. Hoy, tras el incendio del boliche República de Cromañón, un encuentro de esas características, en esas condiciones, sería imposible. Fue esa una de las razones por las cuales dejó de hacerse. Pero también hubo otros motivos: "El género venía en decadencia y cada vez era más difícil mostrar algo que valiera la pena mostrar -relata Ricardo Talento, director del Circuito-. Por otra parte, hay nacimientos que vienen torcidos -continúa-. Uno los orienta, pero en algún momento tienen que desaparecer. El Chalupazo nació como una necesidad del taller de payasos, pero por más que se convirtió en un hecho multitudinario, no tenía que ver con lo central de nuestro proyecto. Nunca logramos un grupo de payasos comunitario. Permanecía la construcción del payaso individual haciendo su rutina. En general, los que vienen a aprender técnicas de payasos, lo hacen desde un concepto individual del artista. No hemos logrado armar el circo como un hecho colectivo. Tal vez eso tenga que ver con que el circo intenta mostrar al máximo las habilidades personales o excentricidades de alguien, sean corporales humorísticas, etcétera. Quién sabe. El hecho es que a finales de 2004 dejamos de hacerlo".

### Los Descontrolados

La murga Los Descontrolados de Barracas, dirigida por Mariana Brodiano, también integrante de Los Calandracas y fundadora del Circuito, siempre tuvo una impronta teatral, sin dejar de ser murga porteña. Se caracterizó por contar, mostrar la rabia urbana, y por tener una musicalidad propia. "Siempre quisimos que el género no nos ciñera, sino que nos disparara", acentúa Corina. Además de la recorrida por todos los corsos de la ciudad, el grupo organizó ciclos de murgas durante mucho tiempo en el Circuito Cultural Barracas. Los Descontrolados actuaron, también, en el Galpón de Catalinas. En estos espacios el trabajo de la puesta en escena se hacía muy visible, por cuanto eran lugares en los que se veía y se escuchaba bien. En los últimos años el Circuito hizo ensambles en los que unió algunos fragmentos de la murga con pedazos de otros espectáculos, como por ejemplo de *Zurcido a mano*, como una manera de integrar aún más a los vecinos del Circuito y de jugar con la mezcla de géneros.

"Si uno mirara las temáticas que fue tomando la murga a lo largo de los años, tendría un compendio de lo que fue pasando en el país –reflexiona Ricardo

Talento—: *Primer mundo en camiseta*, era un cuestionamiento al primer mundo que planteaba el menemismo; *El último carnaval*, hablaba de todo lo que se podía hacer en las puertas de 2000, año en el que supuestamente se iba a acabar el mundo; *Hay que pasar el mileno*, de los sueños no cumplidos por la humanidad, aludiendo a que el siglo XX tenía la esperanza de que en 2000 se iba a llegar a otra instancia de la humanidad y eso no se cumplió. *Hay que pasar el mileno* nació de ese sueño trunco. Luego llegó *Fierita en Buenos Aires*, que fue en 2001 y hablaba de la violencia urbana, producto de toda esta gran caída de utopías. *Destino de carnaval* fue una mirada sobre la clase media argentina. *Flora y fauna del Riachuelo*, habló, con humor, de la contaminación, y *Cambio climático*, el último espectáculo, de los cambios climáticos barriales: la xenofobia barrial o el hecho de autoconvocarse en pos de la seguridad, que en el fondo no es otra cosa que delimitar quiénes son los vecinos decentes de un barrio".



Los Descontrolados de Barracas. Foto: Roberto Ferriello

### El casamiento

El casamiento de Anita y Mirko nació cuando alquilaron el galpón de la calle Iriarte. El tema de hacer fiestas con la comunidad era algo que les venía de la época del Motepo, cuando con los cuatro grupos que más se juntaban a trabajar hacían lo que llamaban *La sacudida*. Se trataba de fiestas de Carnaval en las que podía estar

toda la familia. Cuando los integrantes del Circuito alquilaron el galpón, quisieron retomar esa idea y hacer fiestas temáticas, con personajes. Comenzaron a armar algo que denominaron Los cortocircuitos teatrales. Dentro de ese emprendimiento hicieron La kermés de la escuela, El club de barrio, y El casamiento, entre otros. La organización de esa actividad implicaba mucho desgaste, porque todos los meses había que montar un espectáculo. Eligieron, entonces, el casamiento, porque aparecía como una de las temáticas más interesantes y daba posibilidades de desarrollo teatral. Era 2001 y se veían venir algo pesado. Cuenta Talento que fue entonces cuando dijeron: "Hagamos una fiesta, desarrollemos esto de divertirnos todo juntos". Así, ese año, nació El casamiento de Anita y Mirko, una boda entre un ruso y una tana, en Barracas, en la que el público participaba de la fiesta, en calidad de invitado del novio o de la novia. Una fiesta en la que todos bailaban, comían, compartían su mesa con gente desconocida y, fundamentalmente, participaban de una celebración. Surgió de la necesidad de armar algo en el nuevo espacio al que se acababan de mudar, en una circunstancia especial del país y, al mismo tiempo, reveló que existía una gran avidez de la gente de encontrarse y de divertirse de manera colectiva. Desde entonces y hasta el momento en que escribo este libro, El casamiento... está en cartel.

## Zurcido a mano

Zurcido a mano comenzó a gestarse en 2003, como un deseo de hacer memoria sobre Barracas. Sobre todo por la autopista que divide el barrio. En ese año todavía estaba muy presente lo que había quedado de restos debajo de la autopista. Se veían patios de escuelas, lavatorios, etcétera. "Empezamos a trabajar sobre los desgarros latentes que hay en un barrio —explica Talento—, sobre el hecho de, por ejemplo, no cruzar de un lado al otro de la autopista. Comenzamos, también, a indagar sobre su historia, leyendo bibliografía, y a trabajar sobre relatos que traía la gente, como el de aquel que, cuando tuvo que abandonar su casa, se había llevado las baldosas, o bien, la del de otro que se había vuelto loco, o la de una señora que se había rociado con querosén y prendido fuego. Hubo varios casos tremendos. Fue una indagación de la continuidad de los desgarros. No recuerdo cómo surgió el nombre, pero hoy diría que un buen zurcidor es aquel que logra reconstruir la trama que tiene una tela desgarrada", concluye. Ese espectáculo duró tres años. Zurcido a mano (2004) movilizó la historia barrial.

#### En la vereda

Fiel al origen de sus fundadores, que son Los Calandracas, quienes hicieron y continúan haciendo teatro foro, el Circuito ha creado el teatro foro comunitario, un proyecto que tiene como objetivo revisar los comportamientos como vecinos en el espacio público. El teatro foro comunitario consiste en armar —discusión e improvisación grupal mediante— y presentar escenas en diferentes lugares del barrio y propiciar, luego, un debate con el público en relación con los temas que en ellas aparecen. "El teatro foro nos permite vernos y reflexionar sobre nuestras actitudes, ensayar posibilidades de cambio y retomar la idea de que la vereda sea un lugar de encuentro, de retransmisión de valores que se han perdido", reflexiona Corina. El Circuito ya hizo cinco intervenciones de esta experiencia en el transcurso de tres años, en distintas zonas de Barracas.

### El Circuito en Banda

El más reciente emprendimiento del Circuito es una banda hecha con los vecinos. Dirigida por Néstor López, la banda, que comenzó en 2008, es un emprendimiento de integración generacional a través de la música. Tiene como dinámica la retransmisión horizontal de los saberes adquiridos. Está en constante búsqueda de su sonoridad. Su repertorio abarca una amplia variedad de ritmos y estilos, con temas propios y revisiones de algunos clásicos.

. . .

Primer domingo del mes. Algunos se maquillan, otros acomodan las butacas. En el *buffet* ya todo está listo. En los alrededores hay movimiento. Muchos se acercan desde Montes de Oca y cruzan por debajo de la autopista. Vienen unos cuantos desde el lado del Riachuelo. Ya comienzan a sentarse aquellos que viven en otro barrio y se acaban de bajar del 12 ahí nomás, a unos metros. "¡Vecinos!: apronten el mate que otra vez hay fiesta en la puerta del Circuito".

POSADAS, MISIONES

Tiene *payé* San Juan tiene *payé*. Me dice las cosas que quiero saber. Murga de la Estación, para la Fiesta de San Juan

"Canto. ¡Sí!, canto. Puedo cantar", pensó Liliana un sábado de 1999, mientras se entregaba a esa vibración tan particular que suele generar la simultaneidad y superposición de decenas de voces, todas necesarias para que el pecho empiece a palpitar de otra manera. Cristina Ghione enseñaba el arreglo vocal y Liliana se dejaba llevar. Primero una cuerda, después la otra, tal vez una tercera. "Ahora todos juntos", dijo Cristina. ¡1, 2, 3, 4! Cantaron. "¡Suena!, ¡Suena bien!", sintió Liliana. Pocas cosas hay en la vida tan o más emocionantes que cantar con otros y percibir, aun sin saber nada de música, cómo se construye la armonía. Lo sabe cualquiera que haya hecho el intento. Lo supo Liliana ese día y no lo olvidó más.

Liliana Daviña, que en aquellos tiempos corría de Posadas a Buenos Aires, de Buenos Aires a Posadas para hacer su posgrado en análisis del discurso, ya había escrito teatro. En el marco de un grupo de la Universidad Nacional de Misiones, había aprendido con José Cáceres aquello de escribir un texto para que luego los que lo pusieran en escena hicieran lo que quisiesen con él, lo atravesaran con su mirada, lo trabajasen. Había descubierto, también, que la dramaturgia la llevaba por una veta humorística. También algunos años atrás, Manuel Chiesa le había propuesto animarse a dirigir. Liliana, que estableció una relación entrañable con este teatrista riojano, había hecho un taller de dirección con él. Pero eso de cantar, la verdad que nunca, nunca antes lo había vivido.

Cayó ahí porque los integrantes del reconocido grupo misionero de titiriteros Kossa Nostra le habían sugerido acercarse a ver en qué consistía aquella propuesta. "Si escribiste para teatro lo que escribiste, esto te va a interesar", aseveraron los titiriteros, en relación a la estética desarrollada por Liliana en obras que ellos habían visto, y su posible empatía con el teatro comunitario. El Grupo Catalinas venía por primera vez a Misiones con *Venimos de muy lejos* e iniciaba, también, por vez primera, un taller cuyo objetivo era transmitir la experiencia de teatro comunitario, a ver si era factible desarrollarla en otro lugar. Liliana, en su constante deambular de aquellos días, no había visto aquella función. Solo pudo ver el espectáculo en video. Sin embargo, aquello de cantar le atrajo. Así que fue y cantó.

Para consolidar el nuevo grupo, Adhemar Bianchi, director de Catalinas, viajó a Posadas durante seis meses. Junto a él, varios integrantes del grupo de La Boca, trabajaron en el proyecto. Así fue cómo aquel año se convocó a los vecinos a

participar en la creación colectiva de una obra teatral que hablara con afecto y humor de la historia provincial. La primera reunión se realizó el 24 de marzo de 1999.

### Actuamos

El primer espectáculo de la Murga de la Estación fue *Misiones tierra prometida* (1999), un homenaje a los pioneros de esa tierra, en el que la identidad misionera fue reinterpretada a partir de una trama en la que se tejían relatos del devenir de los misioneros. Un espectáculo con hechos reales e imaginarios, personajes mitológicos, históricos y de la vida cotidiana, que dirigió Adhemar Bianchi y cuya asistencia de dirección estuvo a cargo de Carolina Gularte. En aquella primera experiencia Liliana participó del equipo de dramaturgia y actuó.

Poco tiempo después se acercaron los que luego formarían parte del grupo de Oberá. Su genuino interés por gestar ellos también teatro comunitario ameritaba el apoyo del joven grupo posadeño. "Apenas estrenado el primer espectáculo en Posadas, vinieron los de Oberá. Y allá marché yo, porque Carolina Gularte se tenía que quedar en Posadas con *Misiones tierra prometida*. Ni ella ni Bianchi podían ir a Oberá y me mandaron a mí. Me repartía los jueves y los sábados entre Oberá y Posadas. Le pedí ayuda a Cristina Ghione. Viajé a Buenos Aires con todos los borradores y ella escribió las canciones para la primera obra. Para la parte logística, desde Posadas fuimos a ayudarlos con nuestros equipos y Adhemar colaboró en la puesta del estreno", relata Liliana, que, como se ve, dirigió primero en Oberá y recién después, ya para el segundo espectáculo, en Posadas.

Cuando comenzaba la gestación de *El herrero y la muerte* (2001), segunda producción de la Murga, Carolina Gularte anunció que se iría del grupo para continuar con sus proyectos de teatro independiente. Liliana codirigió con Adhemar esta versión de la leyenda, sobre textos de Jorge Curi y Mercedes Rein, que tuvo sus particularidades locales.

Con la creación de la Murga de la Estación en 1999, se dio un impulso decisivo a la idea de recuperar la abandonada estación de trenes. La ex estación de trenes de Posadas se convirtió, mediante el esfuerzo conjunto con otras asociaciones culturales y el apoyo de las autoridades municipales, provinciales y del Instituto Nacional del Teatro, en un espacio cultural de gran concurrencia. Se trabajó para embellecer y revalorizar este lugar histórico que los vecinos pudieron volver a disfrutar, ya no con su función original, sino con una propuesta variada de actividades culturales que incluyó desde un museo ferroviario, talleres municipales de capacitación, recitales de bandas locales de diferentes géneros, muestras artísticas, fiestas populares y espectáculos teatrales.

Por otra parte, la recuperación de los espacios festivos de encuentro entre vecinos constituyó siempre un objetivo central de la labor de la Murga de la Estación. Desde su conformación en 1999, todos los años, para el 23 de junio, la vieja estación se vistió de fiesta y recibió a más de un millar de personas, cada vez que el grupo encendió la llama de la popular Fiesta de San Juan, mezclando los tradicionales juegos con fuego (toro candil, pelota *tatá*, cruce de brasas y la quema del Judas) con las kermés y los sortilegios para adivinar la suerte en el amor. En cada edición se sumaron artistas invitados y la Murga hizo representaciones humorísticas alusivas a los aspectos distintivos de la fiesta, mezclados con la actualidad.

Luego de aquellos dos primeros espectáculos, la Murga de la Estación creó varios más. *Gran baile, Parque Japonés* (2003) fue un homenaje a las cuatro pistas de baile que funcionaron en Posadas entre 1938 y 1953. A la manera de un *music hall* murguero se sucedían, allí, melodías, pasos de baile y personajes que revivían hechos reales e imaginarios. Los encuentros y desencuentros entre las diferentes clases que concurrían a este lugar, mostraban las distinciones sociales y los conflictos vividos en aquellos años de profundos cambios políticos y culturales. Este espectáculo fue dirigido íntegramente por Liliana.

Luego llegó Misiones tierra prometida II: el candombe de la patria grande (2006), una nueva versión de la primera producción del grupo, que estuvo codirigida por Liliana y Adhemar Bianchi. En esos años, la Murga de la Estación fue armando un equipo de trabajo. "Si bien continué en la dirección general del grupo -desarrolla Daviña-, la tarea se asumió con compañeros de equipos de artística, para la dramaturgia, la práctica actoral, los ensayos y las temporadas de funciones. Colaboradores del quehacer creativo fueron Alberto Blanes, Ana M. Gorosito, Rosa Di Módica, Cecilia Arias, Silvia Nudelman, Gary Meza, Daniel Hartman, María Sara Acardi, Luisa Lucero y Sari Motta. Como equipos rotativos, estos compañeros tienen conmigo los talleres de memoria, iniciación al canto y a la actuación de los vecinos, o coordinan experiencias artísticas: la extensión del teatro comunitario a Puerto Rico, la propuesta de un taller para niños entre 6 y 12 años en el que se adaptó un cuento de Gustavo Roldán, Un ruido muy grande (2003), con un equipo de 'mamás murgueras', coordinado por Silvia Nudelman, la transferencia de capacitación a otras organizaciones sociales (los chicos del Cerro Santa Ana)". En 2008 La Murga estrenó Sobre llovido, pescados. "En esta pieza breve intentamos responder lo siguiente -explica-: ¿Cómo se apreciará la vida de la costa desde el agua caudalosa que nos circunda? Y así, los vecinos devienen en cardumen movedizo, coral y musiquero que pone en escena el día a día de las riberas de ríos, arroyos y embalses. Se atreven a señalar, con algo de exageración, irónico humor y cariñosa seriedad, cómo está siendo nuestra vida, y también se animan a soñar cómo podría ser mejor. Ya que peces y gente compartimos un

territorio común, los pescados se humanizan, y los vecinos del cardumen dan vida a personajes y situaciones que atañen al cuidado de la salud (propia y ajena), la convivencia, el desarrollo responsable, la depredación, las picardías y esfuerzos por resistir la extinción y no caer en las redes".



Murga de la Estación

#### Somos

"Somos parcos. Tenemos una idiosincrasia parca", asevera Liliana Daviña, al referirse a su comunidad. La cuestión viene a cuento de que hay particularidades en los grupos de teatro comunitario, pero estas no están determinadas por el paisaje, ni son una característica esencial o inmóvil de las personas, sino que, más bien, tienen que ver con una historia vivida, una cultura local, que no determinan, sino que inciden, dialogan con el presente. "Yo lo noté cuando fui creciendo –ratifica—. Antes no me daba cuenta. Tenemos una expresividad en la que predomina cierto nivel de parquedad. Y la parquedad incluye un resguardo frente a ciertas situaciones. No se trata, únicamente, de inhibiciones. La historia de los cruces de inmigraciones y

lenguas tan diversas hizo que la gente, en general, se resguardara de la dominancia del español, sobre todo en una etapa en la que Misiones no era ni siquiera provincia, sino territorio nacional, en la que los interventores eran de Buenos Aires, los gobernantes eran mandados por el gobierno central, en la que ni siquiera teníamos radios propias. Frente a la situación desventajosa local, frente al centro monopólico y no federal, ante la situación de que en las escuelas se les inculcaba a los inmigrantes que no hablaran su lengua, se generó esta parquedad. Cuando las palabras son censuradas por intimidaciones diversas, no solo por procesos militares, sino también por otros procesos de dominación, la gente, generalmente, se defiende con la parquedad. Esto, en el caso nuestro, ya viene de los abuelos. No se trata de quedarse callado porque uno no tiene nada para decir o porque es tímido, sino de quedarse silencioso como una estrategia. Creo que esta característica incide en todo. Yo a veces tengo que darme cuenta de que el grupo me responde desde el silencio. No me contesta solamente diciéndome cosas. Y el que no sabe interpretar los silencios se desespera, se inquieta, se impacienta. Pero cuando se genera una rueda de mate, o una rueda de chistes, nadie es parco". Rueda de mate en la húmeda y subtropical Posadas. Rueda de chistes cerca del río, esperando que a la noche este traiga algo de viento y se pueda descansar. Porque en Posadas, esa ciudad fronteriza con tanto movimiento, en la que convergen tantas colectividades, de noche, si uno abre la ventana, "se puede dormir bien en catre".

## Jugamos

A la Murga de la Estación le gusta jugar. Todos los grupos de teatro comunitario buscan en el juego un punto de partida y un entrenamiento, pero el equipo que trabaja en Posadas desarrolló especialmente esta práctica, con muchas variantes y objetivos diversos "Trabajamos el juego y sus variaciones, con distintas finalidades. El juego para que el cuerpo se disponga de otra manera, a veces de un modo más inadvertido y a veces más reflexivo. También para sumar, gradualmente, otras exigencias y ver cómo el cuerpo está dispuesto a jugar y a jugarse en el escenario. Hemos armado un acervo de juegos, no para tenerlos como una serie de recetas, sino porque hacerlos, a lo largo de todos estos años, nos ha servido de mucho. Esa es nuestra rutina", explica Daviña.

Esta práctica constante, a lo largo de todos estos años, así como también la mirada crítica que desarrolló Liliana, debido a la orientación de sus estudios universitarios, respecto de los discursos y de cómo estos se construyen, le permitieron a ella ir aún más allá y reflexionar sobre otros ribetes muy transformadores que tiene el juego, una maravillosa práctica de la humanidad

que, como tantas otras, ha sufrido el embate del poder, que la somete a su lógica, intenta tomarla para sí, cambiándole su carácter y revirtiendo su sentido transformador. Porque, ¿qué se entiende hoy por jugar? "Los medios de comunicación contribuyen a estereotipar el juego -sostiene Liliana-. Lo vuelven un deporte competitivo, una forma de recurso para aparecer en la tele, para ganarse unos manguitos. Lo convierten en una timba. La idea de timbear, hacia la cual va esta sociedad, hace que el juego parezca un golpe de suerte. Llamás por teléfono a un programa, y si sos el que más pelotitas metés en un hueco, te llevás un auto. Una cosa era el modo en que se cercenaba antes el juego en los adultos, al mirarlo como una cosa infantil. Otra cosa es la sociedad mediatizada, que hace que todo el mundo entienda el juego como una gran fuerza competitiva entre individuos o grupos. La gente no quiere perder, de modo que la idea de jugar empezó a conllevar riesgos tales como el esfuerzo competitivo, la moneda que cae a favor o en contra, etcétera. El placer se ha desdibujado. Cuando, desde el teatro comunitario queremos recuperarlo como puente básico de inclusión, nos encontramos con distintas reticencias: la reticencia de la vieja tradición, es decir, la negación al juego, entendiéndolo como algo infantil, y la reticencia a jugar para no exponerse. Cuando vamos mostrando la intencionalidad inofensiva, que es jugar para divertirnos, nada más, y para prepararnos para actuar, la recepción suele cambiar".

### Crecemos

En diciembre de 2004 el grupo fue desalojado del espacio de la estación, debido a las obras públicas que allí se harían. Consiguió apoyo para alquilar un nuevo lugar, en el que está desde 2006. Pasaron unos cuantos años desde aquel sábado en el que Liliana se dio cuenta de que podía cantar, años en los que la Murga de la Estación creció, con las idas y venidas que el crecimiento implica. "Crecer tiene varias consecuencias que no siempre acarrean gratificaciones, sino también algunos otros efectos. En la pequeña escala en la que hemos crecido, yo veo que aparecen ciertos desafíos. El primero es el que tiene que ver con el hecho de poder estabilizarnos en un espacio físico, para que este no sea una referencia itinerante, sino un lugar más o menos regular en el tiempo. Eso genera un montón de efectos de gestión con instituciones, con el Estado, que no son para nada sencillos de resolver", explica Daviña. Otra de las consecuencias del crecimiento tiene que ver con la rotación de personas en los equipos encargados de las diferentes áreas artísticas: "Uno consigue trabajo, el otro se va a estudiar. Hay un permanente reciclamiento que implica volver y volver a aprender. Da la sensación de que existe

una gran continuidad, pero adentro de los grupos de teatro comunitario se generan estos movimientos, que a veces potencian y fortalecen y otras nos ponen en momentos de debilidad. Yo veo que el efecto de la movilidad social, la incertidumbre que hay con el trabajo, con si existe o no la posibilidad de estudiar, con el que tiene que salir a ganarse la vida, con sus posibilidades de conseguir recursos para su supervivencia, afecta la conformación de los equipos, los recursos humanos artísticos. Tenemos una tremenda inestabilidad en la conformación de los equipos y eso no se transforma con el crecimiento, sino que está indicando que el crecimiento lleva consigo esta permanente renovación. Hay que tener en cuenta eso, ya que requiere una gran plasticidad por parte de los que coordinamos, para adaptarnos y ver cómo lo solucionamos".

Actuar, ser, jugar, crecer. La Murga de la Estación seguirá ensayando en las tardecitas y noches de Posadas, cuando desde el río venga una brisa y, lentamente, empiece a refrescar.

OBERÁ, MISIONES

El mono saluda al coatí, corriendo pasa el curupí. Pindó, pino Paraná, lapacho, cedro y guabirá.

Murga del Monte

En Oberá hay orquídeas increíbles y hace mucho calor. A 30 kilómetros asoma, impactante, la selva. Oberá es un lugar de inmigrantes muy variados, un abanico heterogéneo.

La Murga del Monte es de Oberá.

En Oberá se toma mate en los descansos del ensayo. Los chicos, tereré. Pero a veces alguien se aparece con unos sabrosos chipás y todos los comparten.

Afuera, 35 grados de calor, y adentro del galpón 45. Así. Así la vida en Oberá.

"Oberá es un pueblo bastante joven. Tiene 80 años. Hasta hace relativamente poco vivía de la producción primaria (cada grupo familiar tenía su chacra y la trabajaba). Ahora está cambiando un poco eso. No hay demasiadas posibilidades de hacer muchas otras cosas más que lo que nosotros hacemos. La gente no se junta para organizarse. Está la Fiesta del Inmigrante, que es anual, en el marco de la cual cada colectividad tiene su ballet. Hay muchísimas iglesias. Es una de las ciudades del país que más cultos diferentes tiene. Por lo demás, es un pueblo convencional. Tiene 80.000 habitantes, que no es ni mucho ni poco". Así la ve Pablo Gargano, misionero por adopción desde hace muchos años.

Fue de casualidad. De pura casualidad. Pablo nunca hubiera imaginado, antes de aquella noche en Posadas, que terminaría metido hasta el cuello, enchastrado hasta las orejas de teatro comunitario. Hoy, que han pasado varios años, hoy que la Murga del Monte tiene un galpón propio con luces, con sonido, aún no sabe bien cómo sucedió. Pensar que de chico, cuando vivía en Eldorado no le entusiasmaba el teatro. "Siempre me aburrió mucho el teatro, el que yo conocía, el que veía en mi pueblo. En Eldorado había festivales, varios grupos..., explica. Se había mudado a Oberá para estudiar diseño gráfico. Y ocurrió que un día, cuando estaba en Posadas en la casa de una amiga, ella lo invitó a ver una obra. "Fui de muy mala gana, porque estaba convencido de que me iba a aburrir. Pero no. Me encontré con un espectáculo impresionante de la Murga de la Estación que se llamaba *Misiones tierra prometida*. Cuando lo vi no lo podía creer. Yo trabajaba con multimedia en esa época. Fui a la estación, hablé con gente del grupo y le ofrecí hacer un aporte

desde mi lugar de trabajo, el diseño gráfico. Así empecé a relacionarme con el teatro comunitario, sin saberlo". La Murga de la Estación fue a Oberá a hacer una función, luego de lo cual hubo una charla para entusiasmar a los vecinos. Estuvieron Adhemar Bianchi, director del Grupo Catalinas, Liliana Daviña, actual directora del grupo de Posadas y otra gente que iba a venir a coordinar. "Entramos de cabeza", recuerda Pablo.

A partir de esa presentación de *Misiones tierra prometida*, algunos obereños comenzaron a darse cuenta de que no solamente podían ser público de este tipo de expresión, sino también protagonistas del relato de su historia. Así fue que, con el apoyo de la Murga de la Estación, en junio de 2000, este grupo de vecinos comenzó sus primeras reuniones y en pocos encuentros formó la Murga del Monte.

Durante bastante tiempo Liliana Daviña llegaba desde Posadas para dirigir. En aquel momento ni Pablo Gargano ni Carina Spinozzi, que es quien está a cargo ahora de la dirección artística, pensaban en tomar ninguna responsabilidad. Hoy, Pablo, que ya no actúa, se encarga de la parte de mantenimiento del galpón, trabaja en el armado de la escenografía y hace las veces de iluminador. "Tomamos las riendas porque se fueron dando las cosas de esa manera. Había que ir asumiendo responsabilidades. Algunos las contraían y otros no. Nosotros estábamos dentro de los que sí. Y del mismo modo que nosotros, mucha otra gente", recuerda Gargano. Carina se fue forjando como directora en la medida en que el grupo crecía. Primero fue asistente de dirección de Liliana y luego, lentamente, se largó. "No hay una fecha concreta o, por lo menos, consciente en la que me hice cargo de la dirección artística -explica-. Primero empecé trabajando con Liliana en la asistencia, desde afuera. Después hicimos codirección. Luego, no sé cómo, estuve al frente del grupo. De todos modos uno siempre trabaja en colaboración. Así me gusta a mí. Cuando tengo consultas se las hago a Liliana o si no a Adhemar, cada tanto, si viene para Misiones. Calculo que hará unos dos años que la independencia se volvió más marcada. Antes de eso, Liliana venía cada quince días o una vez por mes e íbamos trabajando así".

# De Yerbal Viejo a Oberá

El grupo comenzó ensayando en el Galpón Cultural (un viejo depósito de yerba mate de la desaparecida empresa Ipica) con el apoyo de la Municipalidad y la asistencia técnica del proyecto de fomento del Instituto Nacional del Teatro.

Después de debutar con algunas escenas en el Galpón Cultural en septiembre de 2000, la Murga del Monte realizó su gran presentación en sociedad en la Fiesta Nacional del Inmigrante, con la obra Murga de los cocineros y en diciembre del

mismo año estrenó *De Yerbal Viejo a Oberá*, obra que habla de las situaciones vividas por los inmigrantes al llegar a esas tierras, desde la colonización hasta la nevada, que fue una situación absolutamente excepcional. En el espectáculo aparecían un montón de hechos que la historia oficial no había contado. "Cuando arrancamos con *De Yerbal Viejo a Oberá* había una temática muy fuerte que era la masacre de Samambaya, un hecho histórico que protagonizaron los colonos que habían salido a manifestar, en una situación de pobreza y de hambre muy extrema —relata Carina—. En aquella manifestación, la represión fue muy fuerte y hubo muchos muertos, incluso niños. Trágico. Fue un hecho aislado que se mantuvo así, encerrado, tapadísimo. Nadie quería hablar de eso. Encaramos este tema porque nos parecía importante y porque era parte de esta historia".



Murga del Monte

A partir de que en el espectáculo de la Murga del Monte se puso en escena ese hecho, comenzaron a aparecer libros, videos, empezó a haber charlas sobre ese tema. Pero, además, *De Yerbal Viejo a Oberá* sacudió emocionalmente en varias oportunidades a los integrantes del grupo. "Pablo y yo no somos lugareños —explica Carina—. Yo soy nacida en Santa Fe y criada en Andresito, un pueblo que queda cerca de las cataratas del Iguazú. Pablo nació en La Plata y vivió siempre en Eldorado. Hay otra gente en el grupo en la misma situación". Es probable que por esa razón no fueran demasiado conscientes de qué resortes de la memoria estaban

tocando con el espectáculo. "Fuimos a actuar a un lugar donde había muchísima gente. En plena función, justo cuando se veía la escena de la represión de Samambaya, en tercera o cuarta fila dos mujeres grandes se largaron a llorar con una congoja terrible. Su llanto impactó de tal manera, que, en un momento, todos llorábamos. Después de que terminó la actuación, estas mujeres contaron que eran hijas de un matrimonio que había caído en aquella represión. Para nosotros fue muy fuerte, porque uno a veces cuenta historias que no le pasaron y no tiene real conciencia de qué sucede con el que las recibe y qué tan cerca de los sentimientos y las realidades de los demás está". Así como ese, hubo otros sacudones muy fuertes.

# Más espectáculos

Posteriormente la Murga del Monte hizo *San Antonio*, obra alusiva a las festividades del Santo Patrono de Oberá, con juegos, sorteos y sacrificios, que se estrenó en 2001, *Escenas misioneras*, una fusión de escenas de *Misiones tierra prometida*, de la Murga de la Estación, de Posadas y *De Yerbal Viejo a Oberá*.

También creó *Fiesta de la cretona*, que se estrenó en 2002 y fue la segunda producción importante del grupo. El espectáculo recreaba las fiestas que se realizaban en la zona centro de Misiones en los '40, con la orquesta en vivo, las damas de la comisión, el maestro de ceremonias, etcétera, y con sus diferentes momentos: el baile de la escoba, la pieza de damas, el sorteo, la elección de la reina de la fiesta. Entre baile y música se iban tejiendo las diferentes relaciones sociales de la época que, adornadas con canciones, banderines, farolitos japoneses y telones incluían al público como parte de la obra.

Hay más aún. La Murga del Monte hizo *Bailate-todo*, una fiesta teatral y luego *El circo de los hermanos Reyes*, cuya creación tuvo mucho que ver con que a finales de 2003 varios integrantes del grupo tomaron talleres de circo brindados por Catalinas Sur. La obra se estrenó en 2004 en la Fiesta Nacional del Inmigrante. Se trataba de la llegada del circo a un pueblo, la magia del espectáculo circense, las relaciones que se producían entre sus integrantes y con los pueblerinos. "Una vez, viajamos unos 30 kilómetros hasta Puerto Rosario para hacer una función de *El circo de los hermanos Reyes*—recuerda Carina—. Puerto Rosario es un pueblito al lado del río, un lugarcito perdido en el mundo. Llegamos a la escuelita y nos mandaron a la cancha, que estaba llena de yuyos. Los muchachos los cortaron, luego armamos toda la escenografía y de pronto miré hacia atrás y vi un barranco con un paisaje absolutamente increíble. Todo eso estaba detrás de escena. Nuestro vestidor era un paisaje alucinante. En ese mismo contexto, a mitad del espectáculo, se escaparon las gallinas e invadieron la escena. También había perros. Fue increíble".

*Un viaje inolvidable*, otra de las producciones, es un homenaje al pionero Ralf Singer, quien desde muy joven comenzó a trabajar en el transporte de pasajeros entre los pueblos misioneros. Se estrenó en septiembre de 2006 en la Fiesta del Inmigrante.

Misiones... magia y mboyeré está basado en Sueño de una noche de verano, de William Shakespeare. Esta producción colectiva integra escenarios e historias de Misiones en las que los sueños y la realidad, el amor y los intereses, se entremezclan con la magia de personajes de mitos y leyendas regionales y universales. Se estrenó en diciembre de 2006 en el Parque de las Naciones de Oberá.



Murga del Monte

*Venimos de inmigrantes* es una parodia de la Fiesta Nacional del Inmigrante. Se estrenó en septiembre de 2007, justamente en el marco de la Fiesta Nacional del Inmigrante.

A partir de 2005 Oberá fue sede de encuentros de teatro comunitario, en los que participaron algunos grupos de otros lugares del país.

# El galpón

La Murga del Monte ya tuvo muchos logros. Los vecinos de Oberá la reconocen, la valoran. Ha construido. Y ahora, después de tantos años y tantos espectáculos, llegó una meta que implica un gran logro colectivo: la compra de un galpón.

Varios lugares llevaron el nombre de El Galpón de la Murga del Monte. Si bien desde 2000 el grupo trabajaba en el ya mencionado Galpón Cultural de la Municipalidad de Oberá, en 2003 decidió alquilar un espacio. Esa decisión implicó un gran crecimiento en su momento. Pero en agosto de 2008 el sueño mayor se hizo realidad. Con ayuda del Instituto Nacional del Teatro y el Gobierno de la provincia de Misiones, la Asociación Civil Murga del Monte compró un galpón, un predio que alguna vez fue parte de un secadero de té y yerba mate, para convertirlo en un espacio teatral. "Con este salto nos agarró un pánico tremendo -comparte Carina-. El crecimiento produce cierto vértigo. Quizás el trabajo que tengamos de acá en adelante sea hacerle entender a la gente que va ingresando cómo se llega a conseguir estos logros. Hay compañeros que entraron hace unos meses. El galpón hoy tiene luces, consola, sonido, pero alguna vez nos juntábamos donde nos dejaban y no teníamos nada de nada. Ni siquiera teníamos una idea de cómo iba a ser ese proceso. El espacio se consiguió con el trabajo diario, con el codo a codo, con el esfuerzo. Cada cosa que venía era una celebración. Una vez Catalinas hizo cambio de luces y mandó ocho tachos que ya no le servían. Para nosotros fue una gloria tenerlos. Eran nuestras primeras ocho luces. Esas cosas marcan. Seguimos creciendo. Y hoy estamos acá, en nuestro galpón".

Año difícil, 2001, en la Argentina. Año de crisis. Los hechos del 19 y 20 de diciembre que se desatan luego de un período en el que crece el descontento social, producto, entre otras cosas, de las medidas económicas que asume el gobierno de Fernando de la Rúa, generan un quiebre que produce muchas y variadas consecuencias, algunas de las cuales comienzan a verse en los años posteriores y otras se palpan inmediatamente. Recordemos algunos de esos hechos: el "corralito", que implica un límite para los ahorristas en el retiro de sus depósitos (medida que el Gobierno asume luego de una cantidad de decisiones previas que implican recortes de sueldos y otros perjuicios para la población), los saqueos, el estado de sitio, los cacerolazos y marcha hacia Plaza de Mayo, la consigna "que se vayan todos", la huida en helicóptero del Presidente por la terraza de la Casa de Gobierno, la represión.

Luego de esos sucesos, y de la seguidilla de tres presidentes en pocos días, comienza un gran movimiento de asambleas barriales que tendrá un pico máximo de participación y una gradual caída. Es en este contexto que, en los meses subsiguientes, se produce un enorme crecimiento de la cantidad de grupos de teatro comunitario. Ahora bien: nada se gesta repentinamente, claro está. Por eso, a mi modo de ver, es erróneo decir, como una deducción mecanicista, que la expansión del teatro comunitario en 2001 es una consecuencia directa del movimiento asambleario. Se trata, en cambio, de una combinatoria de factores. Adhemar Bianchi y Ricardo Talento ya hacía rato que venían conversando acerca de la idea de expandir su propuesta hacia otros barrios, compartirla con otros vecinos y generar una red. Y eso, efectivamente, sucedería. Por otra parte, como se verá, muchas de las personas que luego estarían a la cabeza de los nuevos grupos, albergaban, de alguna manera, el deseo de participar de un proyecto como el teatro comunitario, aun sin saberlo con claridad. En síntesis, esa intención de expansión y ese deseo de mucha gente que estaba desperdigada, encuentran un momento histórico propicio para volver posibles esos sueños.

BOEDO, CIUDAD DE BUENOS AIRES

Este barrio fue de guapos, de poetas y tangueros. No faltaron en sus calles amoríos y entreveros.

Boedo Antiguo

Franca llegó con un volante y se lo mostró a su mamá. En aquel entonces Franca tenía 10 años. Le habían dado ese papel cuando caminaba por la avenida Boedo. Muy resuelta, le comunicó a Martha que ya se había anotado en el grupo. Martha Luna jamás había hecho teatro. "A ver de qué se trata esto", pensó. Ambas ingresaron al grupo Boedo Antiguo.

. . .

Boedo Antiguo nació cuando Damiana Puglia, directora de La Fuente Teatro, el músico y actor Estanislao Sánchez, y Hernán Peña, director y actor, realizaron una convocatoria a los vecinos de Boedo. Un día de octubre de 2001 repartieron volantes por la Av. Boedo, al compás de un bandoneón. Aquel fue el lanzamiento de una propuesta que existía como deseo desde mucho tiempo atrás, según relata Hernán. "Todo empezó cuando conocí varios grupos de teatro en Latinoamérica, como La Tarumba, Cuatro Tablas, así como también el Odin Theatret y otros grupos de Europa que hacían un trabajo al que llamaban 'social'. Eran intercambios con determinadas comunidades. Ahí empecé a interesarme por aquello que no tenía que ver con lo profesional del teatro. Eso fue a mediados de los '90", relata. Durante aquel mes se realizó la primera reunión en el teatro Boedo, con la adhesión y entusiasmo de aproximadamente 60 asistentes. Damiana, Hernán y Estanislao presentaron los objetivos: conformar un grupo de teatro callejero (aún no hablaban de teatro comunitario, pero la propuesta tenía esas características) compuesto por personas de cualquier edad, sin requisitos de experiencia teatral previa, para construir una obra que narrara la historia del barrio, a partir de la creación colectiva. En diciembre de 2001, como cierre de ese primer ciclo, el grupo realizó una muestra con algunas escenas, un anticipo de lo que sería su primer espectáculo. En marzo de 2002 Damiana Puglia y Estanislao Sánchez se fueron a vivir a España y a partir de allí quedó como único director Hernán Peña, cuya formación le dio una fuerte impronta estética a Boedo Antiguo.

#### Hernán

Hernán Peña había participado mucho tiempo en un grupo para el cual la antropología teatral era el marco teórico, pero además había estudiado con Eugenio Barba, en Italia. "El entrenamiento de varios años con Eugenio Barba, quien realiza una observación muy minuciosa del trabajo corporal y estudia muy profundamente los principios dentro del cuerpo del actor, que hacen que sea más efectivo o menos efectivo su trabajo, me sirvió mucho para dirigir. En general, el cuerpo y su movimiento, aparecen siempre en mí mucho antes que la historia misma que se va a contar", explica. Y Boedo Antiguo tiene esa particularidad. Hernán también hizo danza, acrobacia, estudió el método de las acciones físicas con Raúl Serrano, y hasta hizo gimnasia deportiva. Más allá de todo esto, lo que parece haber sido determinante en él es el hecho de haber visto mucho teatro cuando era chico. Hijo del actor Horacio Peña, presenció de niño muchísimos ensayos y tuvo la oportunidad de ver espectáculos de Tadeusz Kantor, por ejemplo, que, según dice, "le rompieron la cabeza". Pesa, también, en él la influencia de las charlas con su papá, quien siempre dice que a él tampoco le resulta bueno entrar a un personaje desde lo sicológico de la situación, sino desde una impronta física. "Todo eso fue armando una tendencia -concluye Hernán-. Lo que se hereda no se roba". Lo cierto es que, con este director, Boedo Antiguo comenzó su entrenamiento, basado en los movimientos grupales, en trabajos rítmicos, canto, creación colectiva de imágenes, uso de la voz, en aquel galpón municipal de Av. San Juan 3287 que hoy alberga el Espacio Cultural Julián Centeya. "Para mí fue transformador el hecho de que, luego de esas primeras charlas, hubo que empezar a mover el cuerpo", recuerda Martha Luna. El cuerpo. Una y otra vez, cada grupo a su manera, el cuerpo. Y así fue en este caso: "Inventamos formas de codificar movimientos de mucha gente, basándonos en los desplazamientos de animales cuando se mueven en conjunto, por ejemplo, un cardumen, un enjambre de abejas, una bandada de pájaros -explica Peña-. Trabajamos la dinámica que manejan esos grupos, pero la llevamos a movimientos hechos por humanos. Así comenzamos a elaborar una especie de alfabeto de determinado tipo de movimientos. Si decíamos 'enjambre' sabíamos cuál era la dinámica, cuál el ritmo, las direcciones que manejaban cada una de las abejas en ese grupo. Luego fuimos decidiendo para qué momento nos servía cada uno de esos desplazamientos. Fue una manera de codificar aquello que salía de los entrenamientos -describe el director-. También trabajamos la creación de una imagen primera, a partir de una frase disparadora. Luego, de igual manera, otras imágenes y finalmente las íbamos uniendo y, sobre todo, observábamos la calidad de energía que eso requería, el tipo de voz, etcétera. A partir de eso armábamos una escena".

## Boedo Antiguo



Boedo Antiguo

Al mismo tiempo que todo eso sucedía, el grupo comenzó la investigación histórica, cultural y literaria sobre Boedo. La información provino de diversas fuentes: recuerdos propios, de familiares y vecinos, bibliografía, Internet, instituciones del barrio. De este modo nació y creció el primer espectáculo, *Boedo Antiguo*, que a la fecha lleva más de un centenar de presentaciones en diversos espacios de los barrios porteños y en ciudades bonaerenses.

Pero para Hernán es clara la diferencia entre este proceso de trabajo y el que vino después, ya que en este la idea ya estaba bastante avanzada al momento de empezar: "Cuando hicimos la convocatoria ya teníamos una propuesta de estructura y ya habíamos elegido bastantes hechos históricos del barrio, de los cuales queríamos hablar. No teníamos el lenguaje, sino las anécdotas: el tranvía, la Semana Trágica y las demás. Una vez que nos juntamos, tiramos ese eje temático al grupo, para ver de qué forma su imaginario lo ponía en escena. Por supuesto que ahí ya había una

tendencia. Yo sabía, por ejemplo, que no quería que el espectáculo tuviera demasiado texto, que me parecía fundamental el trabajo de movimientos grupales y que quería que todos estuvieran todo el tiempo en escena".

# Oíd el grito

Para el segundo espectáculo el grupo investigó arduamente algunos hechos de la historia argentina que, por su ausencia en la educación oficial, por su ocultamiento sistemático, así como también por la curiosidad que generaban, resultaban de interés para cada uno de los integrantes. Al exponer los resultados, fue sorprendente la variedad de formas que esa investigación adquirió. Prosa, verso, ceremonias, programas radiales, clases de historia escolar, diccionarios de palabras de época, etcétera, retroalimentaban las ganas de crear. Pero el grupo seguía sin elegir un tema. Hasta que una compañera le propuso al director que el espectáculo se inspirara en Alicia en el País de las Maravillas, utilizando el recorrido de la niña de aquella novela como esqueleto de la nueva obra. Hernán encontró dos hilos conductores comunes a estos hechos: la comunidad, o fracciones de esta, ante situaciones de conflicto, sometimiento y represión, y la resistencia como respuesta. Construyó los cuadros sobre esa base. El grupo llegó así a la primera muestra de escenas de su segundo espectáculo, Oíd el grito, en noviembre del 2004, en el marco del primer Encuentro de Teatro Callejero y Comunitario organizado por él: El Agujero en la Media. A diferencia de lo que había sucedido con el primer espectáculo, en el que había una propuesta preconcebida que se enriqueció con el trabajo de los vecinos actores, en Oíd el grito, en cambio, como se ve, el camino fue al revés. Incluso se hizo un montaje de cada escena, de acuerdo a cómo cada uno de los subgrupos que habían improvisado lo presentaba en el espacio. De ahí surgió la puesta final de las escenas en el espacio.

Con dos espectáculos hechos, se afirmó la tendencia que venía desarrollándose, en la que Boedo trabajó arduamente en sus entrenamientos y que luego aparecía en escena. "El ritmo siempre fue un elemento importante para nosotros –señala Hernán–. O, más bien, el uso de los cambios de ritmo, que provocan cambios de estado. Tener un pulso común, poder variarlo y jugar con esas variaciones. A veces se producen dos ritmos que se encuentran y provocan un conflicto. Cuando esto sucede, para mí ya está el germen de la escena. Luego aparece el texto. También siempre le dimos mucha relevancia a la utilización de un cuerpo diferente al que usamos todos los días. Al principio trabajábamos con un cuerpo mucho más amplio, con otros tamaños, también

porque sabíamos que íbamos a actuar en la calle. El entrenamiento tendió a armar algo así como un organismo vivo compuesto por varios pedazos, un organismo que se movía junto. Nunca en soledad. Siempre apuntando a un registro del otro". Así lo vive Martha, quien al narrar su impresión que ya es experiencia, habla claramente de la posibilidad transformadora del teatro comunitario: "Si hay algo que hallé en Boedo es la posibilidad de hacer con otros. Este modo de trabajo genera la posibilidad de descubrirnos. En lo heterogéneo podemos encontrar esos lugares comunes, tener un mismo ritmo, generar en esa construcción como algo posible".



Oíd el grito

#### La memoria

El tercer espectáculo de Boedo Antiguo, que al momento de escribir este libro aún está en construcción, partió de relatos personales: relatos de niñez de cada uno, recuerdos. "Creo que vamos a hablar de la memoria en su totalidad—adelanta Hernán—. Desde los mecanismos fisiológicos de la memoria, hasta los tipos de memoria que existen. Partiremos desde un lugar de olvido, que es un limbo, en el que están todos los que fueron olvidados: una mujer que fue olvidada por su primer amor, otro que se olvidó de cómo era jugar y muchos más. Todo eso. A su vez, va a existir otro plano en el que estén los actores del

grupo Boedo Antiguo, que contarán, por ejemplo qué es el teatro comunitario para ellos, como si fuera un autodocumental. El espectáculo está estructurado en función de muchos monólogos. Pero estos monólogos serán siempre diferentes. Irán rotando. Cada cual con su monólogo. Y se trabajará para varios frentes simultáneamente en un espacio semicircular. De modo tal que, depende de dónde cada cual se siente, como espectador, verá otra cosa".

Así es Boedo Antiguo y así su director: "Me conmueve del trabajo la evolución, el proceso. Donde más lo veo es en el uso del cuerpo. En general, lo que conmueve de los grupos de teatro comunitario actuando en un espacio público, es ese uso diferente que hacen del cuerpo. Más allá del contenido de lo que se cuente, eso, en sí mismo, tiene una gran fuerza, es muy transformador para el que lo mira y para el que lo hace. Por otro lado, lo que me impacta es cómo se me abrió la cabeza. Entendí que estar al frente de un proceso creativo, como guía, no me hace más que el que acaba de entrar hace un mes. En algún momento pensé que el hecho de ser director me daba cierto rango diferente. Y me di cuenta, a través de todos estos años, de que es tan fundamental el director como el actor que llegó hace un mes, de que la entrega que cada uno pone en su trabajo me obliga mí también a ser responsable y creativo en la propuesta, de que se puede estar al frente de un proceso creativo sin ser déspota ni hiriente, cosas que en el ámbito del teatro viví de otra forma. Siempre vi como modelo hegemónico de director a un tipo que te miraba por arriba del hombro. En la práctica del teatro comunitario, en cambio, aprendí que la fuerza del objetivo en común es muy poderosa".

Durante 2002 el Grupo de Teatro Catalinas Sur y el Circuito Cultural Barracas empiezan a llevar a la práctica la idea de entusiasmar a la gente de otros barrios, para que nazcan y se desarrollen nuevos grupos de teatro comunitario. Es así como llegan a un acuerdo con la Carpa Cultural Itinerante, un proyecto del entonces Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, por medio del cual echan a andar este proyecto. Organizan funciones de *Venimos de muy lejos* en los barrios, combinadas con una charla posterior con los vecinos. Para que los vecinos comiencen, efectivamente, a reunirse y la convocatoria no sea frustrante, Bianchi y Talento tienen una charla previa con algunos profesores de actuación de diferentes centros culturales del Programa Cultural en Barrios, para preguntarles si están interesados en comenzar a dirigir un proyecto de esas características. Por medio de esta acción se crean varios grupos a saber: Res o no Res, de Mataderos, Los Pompapetriyasos, de Parque Patricios y, posteriormente, como desprendimiento de este último, el Grupo de Teatro Comunitario de Pompeya.

Al mismo tiempo, y sin mediar la Carpa Cultural, ese año nacen en la Capital cuatro grupos más: Alma Mate de Flores, El Épico de Floresta, Matemurga y Los Villurqueros y en Provincia de Buenos Aires, Patricios Unido de Pie.

PARQUE PATRICIOS, CIUDAD DE BUENOS AIRES

Esta plaza es más que un escenario, es nuestro poema fiel de inspiración.

Los Pompapetriyasos

"Tratá de florecer ahí donde te plantaron", le había dicho alguna vez su maestro, Juan Carlos Gené. Las palabras insistieron otra vez, justo en el momento en que bajaba del 135 en Centenera y Tabaré. El recuerdo no la sorprendió. Ya era habitual en aquellos días cavilar, darle vueltas y vueltas al tema.

Le gustaba mucho actuar. Agustina había estudiado teatro y danza prácticamente desde siempre. Vivía en Caballito y sentía un gran afecto por el barrio. Allí había crecido. Allí había ido a la escuela. Todo parecía estar bien.

Sin embargo, alguna cosa no funcionaba. Una gran insatisfacción, de esas que cuanto se tienen veintipico de años lo acosan a uno día y noche, una enorme necesidad de buscarse, de entender quién se es y qué se quiere de la vida, la perseguía. No sabía para dónde disparar, pero estaba segura de que algo no le cerraba.

Como cualquiera que estudia actuación y, por ende, quiere subirse a un escenario, Agustina valoraba la posibilidad de hacerlo. Aun en la ciudad de los trescientos espectáculos semanales (por ponerle un número, ya que las estimaciones varían, aunque todas dan cuenta de una cifra enorme), cientos de estudiantes de teatro no llegan a concretar sus anhelos artísticos jamás. Agustina formaba parte de un grupo con el cual actuaba y la pasaba muy bien, pero eso no le alcanzaba. Tenía una necesidad. Una necesidad que esa manera de hacer teatro no llenaba. "¿Para quién?, ¿para qué?", afloraban pertinaces las preguntas. Un tiempo atrás había empezado a estudiar sociología. Tal vez era ese el camino –se repetía– de entender un poco más el mundo en el que vivía, intentar incidir en él. ¿Incidir? ¿Transformar? ¿Cómo alguien podía pensar eso habiendo sido adolescente en los '90?

Ese era el maremágnum que invadía sus pensamientos mientras bajaba del 135 y caminaba desde la esquina Mano Blanca hacia el Homero Manzi. Aquella tarde, nuevamente, Agustina se preparaba para dar su clase de actuación en aquel centro cultural de Pompeya.

Cruzó el portón. Su destino iba a dar un vuelco en algunas semanas, pero ella todavía no lo sabía. "Mirá –le dijo la directora del lugar–, va a haber una charla sobre teatro comunitario con Adhemar Bianchi y Ricardo Talento. Te pido por favor que vayas".

Insistió mucho. Agustina no tenía ni la menor idea de qué era aquello de lo que le hablaban. Había visto algunas veces a Los Calandracas y su Teatro Para Armar, pero teatro comunitario..., para nada. Una imagen en la tapa del suplemento de espectáculos de un diario era su remota referencia.

Pues bien. Invitó a sus diez alumnos a ir con ella a esa reunión. Allí, palabra va palabra viene, luego de que Talento le propusiera a un compañero y también profesor del centro cultural, Gabriel, ponerse a la cabeza de un incipiente grupo que funcionaría en el Parque de los Patricios, Agustina recibió, también, la invitación para codirigir. "Y dale. Hagámoslo". La convocatoria al barrio se haría –así quedaron– luego de una función de *Venimos de muy lejos*.

El día llegó. Apenas dados unos pasos en el parque, las rodillas de Agustina temblaron. ¿Qué hacían esas 3.000 personas allí? ¿Es que acaso se trataba de un recital? "Me hablaron de hacer teatro", trató de recordar. Un gigantesco pánico invadió sus jóvenes 23 años. "Yo no puedo hacer esto", pensó aterrada. Tal era el impacto.

Miró al público Vecinos de las más variadas edades, muchos de los cuales sostenían entre sus manos un nada despreciable choripán, observaban atentos el espectáculo. Una considerable cantidad de niños estaba sentada en el piso, delante de todo, casi sobre la mismísima escena.

Agustina intentó dominar su respiración. "Calma", se dijo. Es que con cada bocanada de aire que ingresaba en su cuerpo crecía y crecía una irresistible atracción, una atracción de esas que se viven solo cuando uno se enamora apasionadamente. Nunca había visto semejante cosa.

Parada sobre el suelo de Parque Patricios Agustina tembló. Sin dudas su vida y la de mucha otra gente iban a cambiar a partir de aquella tarde.

. . .

Los Pompapetriyasos nacieron el 23 de abril de 2002, en el marco de la Carpa Cultural Itinerante, como consecuencia de un proyecto de los grupos de Catalinas y de Barracas de expandirse por los barrios. En ese momento la Carpa era un vehículo para poder generar esa expansión del teatro comunitario y de la experiencia de ellos. En primera instancia tomaron la dirección del grupo Agustina Ruiz Barrea y Gabriel Galíndez, docentes ambos de actuación en el Centro Cultural Homero Manzi. Tras su surgimiento, el grupo trabajó todo ese año y empezó a indagar en las cosas que pasaban en el barrio. "Tuvimos charlas muy largas sobre historias. Pedimos a los vecinos que trajeran historias del parque", relata Agustina.

El primer espectáculo que hicieron no se basó en una problemática territorial, sino que tuvo que ver con lo que les preocupaba a los integrantes del grupo en

aquel momento: la descomposición familiar. Se llamó *Con familias como esta*. Lo que intentaba contar era cómo la aparición del dinero en una familia había generado la destrucción de los vínculos y cómo eso socavaba la vida privada de la gente. El espectáculo partió del hecho de que una persona había venido a un ensayo con una foto que alguien le había sacado a un familiar muerto, y contó que para esa foto se había juntado toda la familia.



Visita guiada

Aquella convocatoria inicial trajo entre 60 y 70 vecinos, de los cuales quedaron ese año 40. *Con familias como esta* se estrenó en octubre de 2002 y se hizo hasta julio de 2003. Después de eso, el grupo se dividió en dos: el de Parque Patricios, dirigido por Agustina y el de Pompeya, a cargo de Gabriel. "Ya separados, cada cual en su barrio, nosotros comenzamos a generar un tipo de juego diferente para

consolidar el grupo –cuenta la directora–. Hicimos, entonces, en 2003, *La fiesta de fin de año del Club Honor y Gratitud*, en el club Patricios. Se trataba de un espectáculo en el que presentábamos cada comisión: la de canasta, la de fútbol, la de gimnasia rítmica, la de tenis, el taller de poesía. Se hacía la entrega de premios y estaba la fiesta. A los espectadores que venían los involucrábamos tratándolos de socios. A algunos los sentábamos con los de canasta, a otros con los de fútbol, a algunos con la comisión directiva, etcétera. Estaba el presidente del club. En fin". Hicieron esa fiesta cuatro veces.

# Visita guiada

Para entonces comenzaba a volverse muy sólido el trabajo codo a codo con Esteban Ruiz Barrea, director musical del grupo y hermano de Agustina. "Dirigimos los dos -suele decir ella-. No podría concebir el trabajo sin él". En diciembre de 2003 estrenaron la primera parte de Visita guiada, un espectáculo que surgió por un ejercicio que propuso Agustina, pero que, en realidad, nació por estar mirando la plaza y pensar. "Trabajábamos mucho en Parque Patricios -evoca-. Un día llevé un ejercicio sobre algo que habíamos observado todos, que tenía que ver con que los monumentos estaban en decadencia. La plaza era un fiel reflejo de la situación del barrio, habitado en una época por la clase media y caído, posteriormente, en picada, como consecuencia de las crisis sucesivas que había transitado el país. Eso se veía en el espacio. Es lo que tiene Parque Patricios en algunos de sus lugares: uno ve que estructuralmente tiene mucha belleza, pero que esta no está conservada, ni cuidada. Se trata de una belleza y un valor que están deshabitados. Nos parecía que estaba bueno contar a partir del espacio. Usarlo como eje para denunciar lo que veíamos. Era como relatar la historia de adelante para atrás. Porque otra de las cosas que pasaban era que había mucha gente joven en el grupo y, por eso, no había identificación con las problemáticas de antes, pero sí un interés por saber qué había sido todo aquello. Y esta era una manera de que la gente joven aprendiera y se preguntara por qué los monumentos estaban así. Se abría, de esta manera, la inquietud respecto de si acaso las cosas no podrían ser de otro modo. A partir de allí surgió la idea de mostrar lo que veíamos en el parque. Invitamos a los espectadores a mostrarles una plaza que imaginábamos. Ese espacio hablaba de nosotros y nosotros lo podíamos hacer hablar, lo podíamos vivir de otra manera. Creo que ir encontrándonos con eso definió la forma en la que hoy trabajamos. Nos dio el objetivo: poner al espacio a decir cosas, mirarlo desde otro lugar, porque, justamente, lo que pasa en particular en ese barrio, es que los espacios están

deshabitados, abandonados. Todos los lugares que habitaba la clase media están vacíos. Hicimos 4 años *Visita guiada*. Le fuimos cambiando monumentos", explica.

## ¡Extra, extra!

En junio de 2006 el grupo se tuvo que ir de su espacio porque comenzaron las obras del subte que iba a pasar por abajo del parque. Fue un cimbronazo. Los Pompapetriyasos decidieron irse a trabajar al Parque Ameghino, un lugar históricamente despoblado, que tenía un estigma tremendo. Allí había estado alguna vez el Cementerio del Sur, el de la fiebre amarilla. Fue, además, el lugar, donde la gente aguardaba para ingresar a ver a sus parientes presos en la ex cárcel de Caseros y donde actualmente espera a sus familiares internados en el Hospital Muñiz. "Por eso nadie quiere ir a ese parque", asevera la directora. Igual decidieron trabajar allí. Trasladaron Visita guiada y siguieron manteniendo algunos de los recorridos que el espectáculo tenía en el Parque de los Patricios. No todos, porque el traslado le había quitado sentido a algunos monumentos. También armaron una nueva escena que contaba por qué se habían ido de un espacio al otro, escena que después adquirió autonomía. "Funcionaba muy bien. Había mucho rebote con el público al contar aquello de no saber qué iba a pasar con el subte en Parque Patricios -rememora Agustina-. Nos pareció que había más identificación allí que en cualquier otra escena de Visita guiada, espectáculo que, en general, es mucho más poético. Esta escena, en cambio, era muy directa. Nos dimos cuenta de que nos hacía falta hacer las dos cosas, es decir, establecer dos tipos de comunicación con la gente". A partir de la experiencia de la construcción de esta escena, decidieron mantener una estructura que les permitiera contar cosas inmediatas. Así nació ¿Extra Extra! Preguntas que dan vueltas, que se estrenó en el 7º Encuentro de Teatro Comunitario, en octubre de 2008 en la ciudad de Buenos Aires. "Empezamos a caminar el parque. Ese era y seguirá siendo el eje desde donde miramos el barrio –asevera convencida–. Nos paramos en la plaza, observamos alrededor y tratamos de pensar qué nos contaba todo aquello que había alrededor. Salimos a caminar y a observar el hospital y otros espacios circundantes. Escribimos frases en relación a lo que nos pasaba con lo que veíamos. Fue como empezar a preguntar a los espacios por qué estaban así. Nos dimos cuenta de que podíamos hacer algo para cambiar el color de ese barrio, y también advertimos que esos lugares no serían tan grises si estuvieran habitados. Es que Parque Patricios está en ruinas, abandonado. Lo primero que apareció fue la pregunta sobre la cárcel. Es algo que todo el tiempo está dando vueltas en el imaginario local. Nadie sabe qué va a pasar con ella y hay un silencio total al respecto. Se trata de un espacio de dos manzanas que está en disputa. Aparecieron luego muchos interrogantes más. La idea que se instaló con fuerza fue, entonces, tener siempre la pregunta abierta, para recuperar la capacidad de preguntarles a las cosas. El proceso de construcción del espectáculo fue muy interesante porque, a diferencia de *Visita guiada*, aquello de lo que queríamos hablar fue muy discutido. Quedó, incluso, la propuesta de crear un espacio semanal en el que pudiéramos generar algo así como un espionaje barrial, para saber qué estaba pasando y a qué cosas les teníamos que ir preguntando, para así poder pensar cómo queríamos y queremos vivir en ese barrio.



Visita guiada. Foto: Roberto Ferriello

De esta manera podríamos recuperar la pregunta como motor del cambio. Si se naturalizan las cosas, no hay cambio posible", sentencia, contundente. La estética del espectáculo estuvo muy influida por una actividad previa que hicieron, unos pregones para los cuales habían armado una percusión con diarios. El objetivo de estos pregones había sido salir por el barrio a disparar preguntas. Al mismo tiempo, trataron de armar trabajos corales (no en un sentido musical, sino corporal) en los que la palabra no fuera el motor, sino, más bien, en los que el cuerpo contara en el espacio. "Trabajo con el cuerpo. Hay algo de la relación de los cuerpos entre sí que me interesa mucho, porque lo que veo como resultado es una modificación en la gente", explica Agustina, mientras asegura que en este modo de concebir la tarea están muy presentes, fundamentalmente, sus años de entrenamiento con la bailarina Viviana Iasparra, así como también la impronta de su maestro, Juan Carlos Gené, y

la del director del Circuito Cultural Barracas, Ricardo Talento. "Fue una estética muy coreográfica –asegura Agustina, en relación a ¿Extra Extra...!—, que tuvo la intención de juntar lo rítmico, lo melódico y lo físico como lenguaje para contar. Empezamos a investigar por ahí. Todavía no podemos ponerle mucha palabra. En cuanto a lo espacial, la idea es que la pregunta dé vueltas. Por eso el espectáculo primero es frontal, luego está por detrás del público, a los costados y en el medio, para que la pregunta invada sonora y visualmente por todos lados, para que el público esté adentro de la pregunta". Parque Patricios. Barrio olvidado que, aun inmerso en el olvido, late. Allí van Los Pompa, allí construyen. También ellos transformados con su hacer. Para Agustina la vida adquirió, con esta experiencia, otra dimensión: "Conocí el patio de atrás de la ciudad. Me impactó ver otra realidad, otra forma de vivir y concebir las cosas. Siempre miré Buenos Aires desde la perspectiva de Caballito, que es el lugar donde crecí. Creo que la sigo mirando desde ahí, porque uno no puede dejar de ser quien es, pero hay algo que cambió. El teatro comunitario y yo nos encontramos. Lo estaba buscando. No me satisfacía lo que hacía". Desde hace algunos años Agustina entiende muy bien qué le quiso decir su maestro en aquella oportunidad: "Él me invitó a tomar una café, porque me veía deprimida. Me contó que muchos años atrás había ido a trabajar a la villa de Retiro y que creía que ese trabajo no había servido para nada. Me dijo que los únicos que habían cambiado algo habían sido los curas, ya que se habían ido a vivir a la villa. Me dijo también: 'Tratá de florecer ahí donde te plantaron, buscá tu lugar'. Con el teatro comunitario me ocurrió eso: encontré mi lugar -sentencia Agustina, que hoy vive en Parque Patricios-. Creo que si no hiciera teatro para comunicarme con otros, no sabría para qué hacerlo. Eso no significa que los que no lo hagan por ese motivo sean tarados. Es lo que me pasa a mí: necesito estar con otros, discutir, confrontar. El teatro comunitario me permitió salir de la soledad narcisista. Siento que haciendo esto somos poderosos. ¡Crecí tanto creativamente! Nunca hubiera podido crecer tanto en otro lugar".

MATADEROS, CIUDAD DE BUENOS AIRES

Sin olor a vaca, imposible respirar.

Res o no Res

Olor a matadero, a vaca, a chorizo. Carne. Sangre. Huesos. La historia argentina toda podría ser mirada desde la perspectiva de este barrio que, como dice su actual director, Gustavo Potenzoni, "tiene baranda". Parece que cuando era chico temía que en su cumpleaños, cuando llegaran los invitados, rondara ese olor característico. "Nunca se sabe. Depende del día", explica. Y todo aquel que conoce Mataderos sabe de qué estamos hablando. Cuando era chico le daba vergüenza, pero ahora siente orgullo del barrio. Es más: a los 23 se mudó a Devoto, pero a los 5 años volvió "porque extrañaba". Pero Gustavo no fue director desde el comienzo. Podría decirse, además, que si bien es el encargado de coordinar Res o no Res, forma parte de un grupo de seis, siete, ¿diez? personas (quién sabe cuántas, no es un número fijo) que quedaron a cargo de Res o no Res y que han encontrado un modo de organización con el que aspiran a que alguna vez el rol de dirección sea intercambiable, es decir, a que sean varios los que puedan ocupar ese lugar alternativamente, si fuera necesario. "Encontramos este modo casi sin buscarlo, y estamos muy satisfechos de haber llegado a esta instancia", considera Potenzoni. Cuando decimos "quedaron a cargo", es porque el grupo no estuvo organizado de esa manera desde el comienzo.

Res o no Res nació después de una función de *Venimos de muy lejos* en el Anfiteatro del Parque Alberdi, organizada por la Carpa Cultural Itinerante, emprendimiento del entonces Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, en el marco de una propuesta del grupo Catalinas y el Circuito Cultural Barracas, que buscaban extender los alcances de su propuesta de arte y transformación social hacia otros barrios. En aquella oportunidad, luego de terminada la función, Adhemar Bianchi, director de Catalinas, hizo la convocatoria entre el público e invitó a los vecinos a formar un grupo de teatro comunitario en Mataderos. El 23 de marzo de 2002, todavía sacudidos por los sucesos de diciembre de 2001 y necesitados de participación, los futuros integrantes de Res o no Res se reunieron en el polideportivo del club Nueva Chicago. Estaban allí Ricardo Talento y Adhemar Bianchi, gente del Programa de Cultura en Barrios del GCBA y Enrique Papatino, que era profesor de teatro en el Centro Cultural Macedonio Fernández, también de Mataderos. En ese centro cultural se había formado anteriormente el grupo Amigos de lo Ajeno (no era de teatro

comunitario), que había elaborado y presentado una obra titulada El brete, sobre la huelga general del '59 en el frigorífico Lisandro de la Torre. Se le propuso a Papatino hacerse cargo de la dirección del nuevo grupo, lo que implicaba armar todo partiendo de cero. La mayoría de los asistentes a esa primera reunión eran vecinos de Mataderos. Algunos participaban de experiencias teatrales en otros ámbitos, otros eran actores o estudiantes de teatro y hasta había quienes se aproximaban al tema por primera vez. Gustavo, docente de educación física, era alumno de Enrique en el centro cultural. Años atrás había sido cantante de una banda de rock under, con la que había salido algún tiempo de gira. Alejado de la actividad artística durante algún tiempo y abocado a su tarea docente, cuando quiso acercarse nuevamente lo hizo a través del teatro. Pero en aquella época no tenía ni la menor idea de qué era el teatro comunitario. "Yo, simplemente, quería estudiar teatro. Mis inquietudes sociales las desarrollaba por otra vía. Era docente y laburaba en villas, en las colonias de vacaciones del Gobierno de la Ciudad. No había pensado jamás que pudiera existir algo como el teatro comunitario. Cuando a Enrique le ofrecieron dirigir el grupo de Mataderos, él les propuso a los alumnos de actuación del centro cultural que se integraran y hubo como diez que se sumaron al proyecto. Yo era uno de esos diez. Pero en aquel momento ni él sabía muy bien de qué se trataba. Fuimos haciendo el camino juntos. Y yo estuve varios años en Res o no Res sin tener otro interés más que el de actuar, sin participar de las comisiones de trabajo ni en nada relativo a la organización".

En cambio Estela Calvo, sicóloga, oriunda de Santa Cruz (por ende, sin demasiado sentimiento de pertenencia a ningún barrio en particular), una de las encargadas de la dramaturgia e integrante del actual grupo coordinador, se acercó por un camino completamente distinto. "Yo lo que tenía era una historia de militancia política y gremial. Los '90 me tenían absolutamente harta. En 2000 me acerqué al barrio Los Perales, en Mataderos, que es donde está la cancha de Chicago y, junto a alguna otra gente, formé un grupo que se llamó Los Perales, desde los vecinos para los vecinos. Una de las cosas que hizo esa agrupación fue acercarse a Chicago. Cuando se armó la Carpa Cultural, participamos de ese armado y hasta llevamos parte de la carpa a Los Perales, en una jornada circense. Justo en aquel momento llegó la convocatoria para armar el grupo de teatro comunitario. A partir de entonces, todas mis energías pasaron a Res o no Res". Es curioso: ni Gustavo ni Estela estuvieron presentes en aquella función de *Venimos de muy lejos*.

Res o no Res empezó a reunirse todos los sábados, haciendo improvisaciones sobre temas vinculados al barrio. En poco tiempo, en base a tres escenas unidas por un relato en verso, se armó una obra que se llamó *Desde el alma*. Este espectáculo nunca fue guionado.

Durante los primeros tiempos (y hasta hoy) Res ensayaba en una sala cedida por el club Nueva Chicago. Pero un día el director dijo: "Muchachos, hay que salir a la plaza". Se refería al Parque Alberdi, el parque de Mataderos donde se encuentra la sede social del club Nueva Chicago y el anfiteatro donde se dio *Venimos...* Pero también se refería al hecho de tener que enfrentar la situación de estar con la gente, entre la gente, ensayando públicamente y madurando el momento de estrenar la obra en ese, su lugar: la plaza. Fue un instante decisivo, porque implicó vencer una mezcla de miedo y comodidad que les hacía preferir el lugar cerrado, aislado, familiar y protegido del club "...un momento fundamental aquel en el que Enrique nos dijo: 'vamos a ensayar afuera'. Para mí fue atravesar una barrera", recuerda Estela. Otro hito inaugural fue cuando el director propuso estrenar aquel primer espectáculo el 9 de julio de ese año. No sin temores, el grupo dijo que sí. La salida a la plaza y el estreno como objetivo a corto plazo fueron dos hechos fundamentales para constituirse como grupo de teatro comunitario, consolidarse y evitar la dispersión y la disgregación.

#### Perfume nacional

Para enero de 2003 comenzó un nuevo proyecto. Se trataba de escribir una obra con mayor coherencia, con una línea argumental más larga y con más producción. La idea que propuso Papatino era más o menos así: "Nacimos siendo robados, en nuestro origen colonial hay un robo: el despojamiento operado por la conquista española. Y este robo continúa en nuestro origen como nación, en la historia de lo que fue la penetración inglesa en el Río de la Plata". Tomaron este eje histórico, el de la dominación inglesa. La escritura del texto como tal fue realizada entre tres personas, pero el eje principal surgió de las discusiones y los diferentes puntos de vista que se fueron generando antes del escrito. A partir de los debates pudieron advertir que estaban cayendo en una postura que solo recalcaba la historia de dominación y no mostraba convenientemente la historia de las luchas y los avances populares contra esa dominación y a favor de un proyecto de nación política y económicamente independiente. De esas discusiones, de la lectura de diversos textos de historia y de la asistencia a algunas clases de un seminario de historia argentina de Norberto Galasso, fue tomando forma la necesidad de hacer la obra desde una perspectiva latinoamericana, donde lo argentino no pudiera ser visto como entidad separada, recortada, sino como una parte de Latinoamérica, considerada como sujeto histórico mayor. La obra se estrenó el 2 de noviembre de 2003. En ella también aparecía el pacto Roca-Runciman, un convenio absolutamente desventajoso para el país, firmado por el vicepresidente argentino Julio Argentino Roca (hijo) y el presidente del British Board of Trade sir Walter Runciman, el encargado de negocios británico. El pacto aseguraba cuotas estables de importación de carne argentina, equivalentes al precio de la adquirida en 1932 (punto más bajo de la crisis del '30), afianzando el vínculo comercial con el Reino Unido. Carne... Carne... Nuevamente el olor de la carne. "Siempre hubo una intención de que la obra tuviera olor a Mataderos. En el final de este espectáculo aparecía un cabaret de vacas", destaca Potenzoni.

#### Fuentevacuna

A finales de 2006 Res o no Res puso en escena una nueva obra, esta vez mucho más ligada a la historia específica del barrio: la huelga general que hicieron los obreros del frigorífico Lisandro de la Torre en 1959, con el objeto de impedir su venta. Una huelga que se transformó en un hito de la Resistencia Peronista, de la lucha de los trabajadores en defensa del patrimonio nacional y de la insurrección popular de un barrio. "Estábamos viendo y pensando de qué tema hablar –recuerda Estela, quien finalmente fue la que escribió el texto—. Para mí la huelga del frigorífico era 'el tema' del barrio, pero como ya se había hecho *El brete* antes de formarse Res o no Res, no queríamos repetir. Un día dijimos: '¿cómo no vamos a hacer la huelga del frigorífico?'. Enrique propuso que la obra estuviera basada en *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, tomando la idea del levantamiento".

En *Fuentevacuna* el grupo recuerda esos hechos, y rinde homenaje a los obreros y a sus líderes que llevaron a cabo la huelga y la toma del frigorífico, así como también al barrio de Mataderos, que apoyó la huelga y la sostuvo con actos que quedaron en la historia.

El texto está todo escrito en verso. Algunas partes fueron pensadas con la música desde el comienzo, pero otras fueron musicalizadas por el director musical del grupo: Juan Azar. Es un espectáculo corto, casi coreográfico, con mucha precisión de desplazamientos. Casi opuesto en su forma a *Perfume nacional*, que tenía mucho texto, parte del cual, dicen Estela y Gustavo, en la calle se perdía.

Un año después de haber estrenado, Enrique Papatino dejó la dirección de Res o no Res, porque encaró otros caminos. Durante bastante tiempo había trabajado con un grupo de ocho personas, con la intención de prepararlas para la futura coordinación del proyecto. De todas maneras, cuando anunció su decisión, fue una sorpresa para el grupo y cuatro integrantes históricos se

fueron. Parecía un cimbronazo. "Tener un director durante seis años y pasar a tener un grupo conductor no fue sencillo. Imaginarnos qué iba a pasar después era bastante difícil", explica Calvo. "Era como una pregunta sin respuesta. Más de una vez nos habíamos preguntado qué pasaría si se iba el director —opina Gustavo—. Fuimos haciendo el camino solos". Sin embargo, aun con incertidumbre, el grupo lentamente comenzó a organizarse, hasta arribar a la forma de funcionamiento actual, forma que quiere conservar, en la que una serie de integrantes, con saberes y edades muy heterogéneos lleva adelante la conducción. "Lo que yo veo como ensamble básico es que hay mucha confianza y mucha interconsulta. Es muy raro que se tomen decisiones unilateralmente.



Fuentevacuna. Foto: Roberto Ferriello

Las artísticas tampoco. Yo consulto todo". Es cierto que, por ahora, Res o no Res no ha creado un espectáculo nuevo, sino que retocó y reformuló *Fuentevacuna*, que ya estaba armado de antes. De todas maneras, el grupo cuenta con la promesa de Papatino de ayudarlo en el próximo emprendimiento, que está en proceso de preparación. La aspiración que tiene es la de no cambiar el sistema de trabajo. "Lo que más me sorprendió es que, de acuerdo a mi experiencia institucional, siempre en los grupos hay un conjunto estable de personas en la conducción. Si bien este se puede ir renovando, la renovación suele darse por partes. En este caso, me sorprendí de que cambiara tanto la gente del grupo y este siguiera funcionando, como si se tratara de una carrera

de postas. No sé cuántos quedamos de los que comenzamos. Yo estaba muy aferrada a la idea de que la gente se iba a ir formando dentro del grupo y que luego empezaría a adquirir mayor responsabilidad. Y lo que ocurrió fue que, de pronto, la gente que se formó se fue y las personas que hacía poco que estaban, comenzaron a tomar tareas. Hubo una especie de cesión", explica, todavía asombrada, Estela. "Teníamos la opción de llamar a un director de afuera o la de reorganizarnos y que surgiera uno de adentro. Eso es lo que está sucediendo. La idea es que, con el tiempo, haya varios en condiciones de dirigir", expresa Gustavo.

Mataderos: un barrio "que tiene baranda", una baranda que quiere colarse y convertirse en un modo de mirar el país. "Hay una frase que dijo Enrique en 2002, ante de estrenar *Desde el alma*—concluye Gustavo— y es que para él la obra tenía que tener olor a chorizo. Yo busco eso en las improvisaciones o en los temas que queremos tocar. Me parece que no pueden estar ausentes ni la vaca, ni el matadero ni el olor a chorizo. Son íconos del barrio que están presentes en las tres obras de Res o no Res. El barrio de Mataderos tiene mucha historia, pero la historia con mayúsculas es la del frigorífico. La toma podría haber sido en una fábrica, una textil, pero encima fue en un frigorífico. Eso la vuelve más significativa aún. Estamos en un barrio en el que el ícono es la carne, en el país de la carne".

FLORES, CIUDAD DE BUENOS AIRES

Nuestra casa es una plaza, nos juntamos para actuar. Contamos lo que nos pasa: pena y felicidad.

Alma Mate de Flores

Ana Laura cortó. Colgó el teléfono. La frase de Ricardo Talento sonaba una y otra vez en sus oídos. "Si este es el sueño de ustedes, es el momento histórico para concretarlo", repetían insistentes en su recuerdo las palabras cálidas y seguras del hombre de Barracas. "Y sí... y sí... y sí...", se convencía Ana Laura. Una fuerza profunda, unas ganas enormes de creer que la vida podía ser mejor, un sueño gigante, contenido, un deseo que albergaba desde mucho tiempo atrás, quizás, incluso, sin saberlo, le martillaba, insistente, justo en el centro del pecho, allí donde uno siente los abrazos, las profundas emociones. Allí donde está esa voz que uno no puede dejar de escuchar. Ella y Alejandro lo habían estado hablando en aquellos días. Y ahora... ahora (como siempre sucede cuando aquello que se anhela comienza a volverse posible), una mezcla de ansiedad e ilusión, la invadía. Un entrevero de sensaciones. "Y sí".

Alma Mate de Flores nació en julio de 2002. Cuenta Ana Laura Kleiner, codirectora, que en la Plaza de los Periodistas, desde antes de 2001 funcionaba una murga, Arrebatalágrimas, en la que, Federico Rigoni, actual director musical de Alma Mate, hacía la dirección coral, Alejandro Schaab, codirector de Alma Mate, estaba a cargo de la dirección teatral y Lucía, su hija, participaba como integrante. Aquella murga fue un antecedente de trabajo artístico y social en ese lugar. Luego de diciembre de 2001 se formó una asamblea barrial y, al mismo tiempo, en esa plaza, apareció una feria que se hacía los domingos, en la que había desde trueque hasta cortes de pelo y afeitadas con navaja, así como también gente que vendía comida o artesanías. Existía una comisión de cultura que venía organizando actividades. Los vecinos habían empezado a verse las caras. Algunos, después de años de vivir en el barrio, no se conocían. Por esos días salió en el diario Página 12 una nota que les habían hecho a Adhemar Bianchi y Ricardo Talento, en la que ellos explicaban la experiencia de asesoramiento que venían haciendo a las comisiones de cultura de las asambleas de los barrios. Allí, entre otras cosas, hablaban de un sueño: que hubiera diez grupos de teatro comunitario en la ciudad de Buenos Aires.

"Cuando leí esa nota -cuenta Ana Laura- luego de dar muchas vueltas, llamé por teléfono al Circuito Cultural Barracas. En la nota decía también que una de las incipientes experiencias estaba en Flores sur, así que me comuniqué con la intención de incorporarme a ese grupo. Finalmente, palabra va palabra viene, cerré la charla con la idea de armarlo nosotros. Durante la conversación, por momentos pensé que Talento deliraba, pero me acuerdo que me dijo algo que fue lo que me llevó a tomar la decisión: 'Si este es el sueño de ustedes, es el momento histórico para concretarlo'. He ahí la famosa frase. Me quedó eso resonando. En aquel tiempo uno pensaba que la gente iba a seguir así, en la calle, eternamente. De todas maneras, y a pesar de esa creencia, recuerdo que el momento en el que convocamos por primera vez al grupo no era feliz. La gente estaba afuera, pero todo lo que había ocurrido en diciembre de 2001 generaba mucha incertidumbre respecto de lo que podía venir". Ana Laura fue un domingo a esa feria, habló con una persona de la comisión de cultura. Luego conversó con los chicos de la murga y también con los docentes de los cursos de capacitación que dictaba y de la escuela en la que trabajaba. Una de estas profesoras era Alma Pereira, quien se incorporó al grupo desde su creación y asumió la coordinación del área de plástica. Finalmente, ella y Alejandro convocaron a una primera reunión, una noche muy fría de julio. "Creíamos que no iba a venir nadie -relata-. Para nuestra sorpresa había como 40 personas. Recuerdo esa noche como un momento muy emotivo, por haber visto tanta gente junta, compartiendo la angustia de la situación social que se vivía y, al mismo tiempo, empecinada en juntarse y hacer algo. También me llamó la atención cuántas personas había en nuestro barrio que tenían un deseo parecido al nuestro de construir algo como Catalinas o el Circuito Barracas". Cuando Ana y Alejandro vieron que el proyecto comenzaba a armarse, se comunicaron con Adhemar Bianchi y Talento para que ellos vinieran a dar una charla. Este último les había dicho que si se decidían a crear el grupo, podían contar con su apoyo, lo cual no era poca cosa. Así que los llamaron y a la semana ellos vinieron a dar una charla en una escuela de la zona. Plantearon algunas cosas que los futuros directores de Alma Mate decidieron respetar: "Nos dijeron, en primer lugar, que si queríamos laburar al aire libre, de entrada teníamos que hacerlo, y en segundo lugar, que bajo ningún punto de vista pensáramos que ese proyecto se iba a abortar. Que siempre pensáramos que, si nosotros queríamos, el grupo se iba a concretar. Desde entonces, ese pensamiento me acompaña siempre", asegura Kleiner. También fue clave el hecho de poner una fecha bastante cercana para hacer una primera presentación, lo cual generó un susto terrible y, al mismo tiempo, un estímulo muy fuerte.

### Promesas rotas

Así comenzó a florecer *Promesas rotas*, que nació a partir de una charla grupal de la que habían surgido varios temas. Los integrantes del nuevo grupo empezaron a

hablar de historias y apareció la de la Plaza de los Periodistas. Se dieron cuenta de que esa historia condensaba un montón de cosas que querían decir. Se sorprendieron, también, al enterarse de una cantidad de hechos que habían sucedido allí y no conocían, a pesar de vivir en el barrio. Parece ser que esa plaza, mucho tiempo atrás, había sido un baldío, en el cual habitualmente se instalaba el circo Rhodas. Alrededor del circo aparecían muchas anécdotas, como la del león desdentado que se había escapado y luego llegado hasta el Hospital Israelita, o la del chimpancé que tomaba mate con los vecinos. A su vez, la plaza albergaba otras historias más duras, como la de un desaparecido al que habían secuestrado precisamente en ese lugar. Mientras todo este material aparecía, un compañero aportó un texto: la leyenda de una persona que compraba almas en el barrio. Además estaba el tema del *shopping* que habían querido construir en ese predio y la lucha de los vecinos por impedirlo, ayudados por los periodistas (de allí el nombre de la plaza). Todo se fue juntando. El espectáculo se estrenó en noviembre de 2002 y se hizo hasta mediados de 2006.



Promesas rotas. Foto: Roberto Ferriello

## Fragmento de calesita

El proceso que desató la dramaturgia de Fragmento de calesita, segundo emprendimiento del grupo, fue completamente distinto. La primera presentación

parcial de esta obra fue en octubre de ese mismo año, pero el espectáculo completo se estrenó en diciembre de 2007. La diferencia fundamental con el trabajo anterior fue que en la primera experiencia el proceso había sido muy rápido. Velozmente habían surgido la estructura general de la obra y las distintas escenas. "En el último tiempo de estar haciendo Promesas... empezamos a sentir que la realidad había ido cambiando mucho, que en el barrio y en la vida de la gente, en general, muchas cosas se habían transformado. Como eran cuestiones muy dolorosas de ver, también nos resultó muy difícil transformarlas en imágenes y encontrar alguna metáfora que nos dejase conformes para contar eso", recuerda Ana Laura. Lo primero que hicieron los directores (alrededor de 2005) fue recopilar, sin selección previa, imágenes. Les pidieron a los integrantes del grupo que observasen personajes o fotos de ciertas escenas que veían en el barrio. Así, comenzaron a aparecer personajes, muchos de los cuales luego no quedaron y otras imágenes que fueron muy potentes, como por ejemplo algunas de cartoneo en el barrio, otras de situaciones de casas tomadas. "Empezaron a ver a nuestro alrededor, cada vez más cercanamente, escenas muy duras: balaceras, por ejemplo".



Fragmento de calesita. Foto: Roberto Ferriello

Las imágenes que impregnaron lo que luego sería el espectáculo fueron varias: "Tengo el recuerdo de haber pasado por al lado de las vías del ferrocarril, ver el terreno con el pasto alto, dos o tres linyeras viviendo allí, sentados, cebándose un mate, y de haber visto una soga detrás con algunas prendas colgadas", relata Ana. Y

Alejandro apunta: "Recuerdo haber caminado en ese tiempo al lado de un volquete y haber visto salir de ahí adentro a una familia entera que estaba buscando cosas adentro del container". "Una noche -continúa Ana-, en ese período, vi a una mujer cartoneando con dos nenitas. Una de ellas estaba a mitad de cuadra y le gritó a la madre: '¡Mamá, mamá!'. '¡Qué?', le contestó la madre. 'Te quiero mucho', le dijo. Me mato". El trabajo de Fragmento de calesita tuvo mucho que ver con estar todos muy sensibles para poder observar esa realidad que se había transformado en algo muy doloroso y triste de ver, para poder mirarla sin estereotipos, sino sensiblemente. En ese momento transcurría la guerra de Irak. Había una sensación de algo devastado, destruido. Desde el punto de vista plástico se les aparecía como algo potente el cuadro Guernica, de Pablo Picasso. Luego, al conversar con Talento, dada la idea que comenzaba a aflorar, este sugirió trabajar sobre la obra de El Bosco. De ese pintor eligieron El carro de heno. También era fuerte e insistente la imagen de una calesita. "Habíamos visto que la pareja de Promesas..., sobre todo la novia, era paradigmática -explica Alejandro-. Una novia en una plaza, una abuela, atraen la mirada de cualquiera que pasa. Pensando en esa dirección, es decir, en ese tipo de imágenes, un día dije: '¡Pongamos una calesita'. Y después eso nos complicó la vida. Era una idea que no tenía otro sustento más que ese: su carácter de ícono emblemático". Es que querían pensar en una imagen que fuera metáfora del barrio. Tomarla como eje para contar, para que todo ocurriese ahí. "En los tres años que duró el proceso de trabajo quisimos deshacernos de la calesita, por las complicaciones que acarreaba, setenta veces. Y cada una de esas setenta veces volvimos. Era muy difícil armar la historia ahí adentro. Pero como espacio era bueno. Y en la plaza es difícil crear un espacio para condensar la historia", explica Alejandro. La calesita resultó ser un mito muy fuerte para la memoria de la gente, un espacio lleno de recuerdos de la infancia. Todo el mundo empezó a traer fotos en la calesita y, curiosamente, si bien muchas de las historias que aparecían eran de recuerdos muy amorosos, algunos otros eran de miedo, vértigo, de lo que no se ve, de la aceleración. Había mucha poesía en relación a los caballos de la calesita, al hecho de circular y girar. Todo eso los empezó a llevar hacia lo que querían contar: estar arriba o abajo, quién entra y quién no, quién tiene lugar, quién tiene la sortija. Hubo una idea que no se pudo desarrollar aún, que es la de la fila: "un espacio beckettiano destinado a hablar de aquellos que esperan y las preguntas que se hacen en esa situación, a hablar del sinsentido del modo en que se vive y de las cosas que se vive esperando, cosas que tendrían que ser inmediatas desde que uno nace y que alguna gente no las tiene nunca", reflexiona Ana Laura. El nombre del espectáculo, Fragmento de calesita, inicialmente fue ese porque era, efectivamente, un fragmento de obra, como sucede en el teatro comunitario, en cuyo marco muchas veces se estrenan etapas de los procesos de trabajo, aunque este no haya concluido. Pero como la idea de lo que querían contar tenía que ver con fragmentos, pedazos, con

algo que estaba roto, finalmente quedó ese nombre. A pesar de la dureza del mundo del que se habla, el espectáculo tiene momentos de humor payasesco, lo cual le permite abordar estas situaciones difíciles de digerir. Las posibilidades que da la plaza son aprovechadas espacialmente, ya que el espacio es un elemento fundamental en la dramaturgia de este grupo, que no usa escenario a la italiana sino un escenario lo más abierto posible. Así lo sentencia Alejandro: "La plaza nos da la posibilidad de abrir, nos aporta mucho aire, nos permite unir público y actores, generar sorpresa, nos da una lectura de 360 grados". Alma Mate de Flores tiene una fuerte identidad con su plaza.

"Y sí", deben decir todavía hoy Ana y Alejandro. "Era, nomás. Era el momento histórico de hacerlo".

Es sábado. Desde el corazón de la Plaza de los Periodistas, una amalgama de sonrisas y colores ilumina el barrio de Flores. El tiempo parece detenerse allí, en la tarde de sol, porque algo está por suceder. Son las tres, o las cuatro. Lo mismo da. Comienzan a sonar decenas de voces. Voces que vienen de la plaza, pero que en las esquinas pegan la vuelta y se meten por las calles. Sus ecos cruzan Rivadavia, corren por la avenida Avellaneda, se arremolinan debajo de la autopista. A lo lejos, mientras el vuelo de un barrilete surca el cielo, se distingue el *leitmotiv* de una canción: "Alma Mate de Flores, se viene a presentar".

VILLA URQUIZA, CIUDAD DE BUENOS AIRES

Chamarrita, chamarrita, chamarrita villurquera. En Monroe y Triunvirato se trenzaron las banderas.

Los Villurqueros

Comenzaba una nueva década. Liliana todavía sentía en la boca aquel sabor amargo, ese sabor que no la dejaba olvidar una experiencia en la que había puesto muchos sueños y esfuerzos y que luego no había podido continuar como ella hubiera querido. La vida transcurría y Liliana hacía teatro en el barrio, como para despuntar el vicio, pero no estaba completamente satisfecha. Participaba con Oscar, su marido, de un grupo llamado Motus propio. Conocía la experiencia del Grupo Catalinas y del Circuito Barracas, pero sentía que no sabía cómo encarar un proyecto de esas características. Liliana y Oscar vivían en el barrio desde hacía una pila de años. "Hacía mucho que trabajábamos en Villa Urquiza. Teníamos un local de venta de ropa con 20 años de antigüedad en la zona y conocíamos mucho a los vecinos", cuenta. Ellos venían del mundo del teatro independiente. Se habían formado con Manuel Iedvabni y Luis Rossini, a partir de 1975, en lo que fue el Teatro del Centro y, tiempo después, ya a comienzos de los '80, habían participado, junto con otros, del emprendimiento del Galpón del Sur. Fue ese el proyecto que les dejó un sabor amargo, dado que, como no se pudo sostener económicamente, hubo que renunciar a él. No sabían en aquel tiempo, que algunos años después se presentaría la oportunidad de arremeter y volver a construir. Mucho menos suponían que eso sucedería en su propio barrio.

Llegó 2001, con todo lo que ese momento histórico significó. "Comenzamos a participar del movimiento de asambleas (nos sumamos a la de Villa Urquiza), suponiendo que este podía ser efímero –comparte Liliana– porque notábamos que había mucha gente que había salido de su ostracismo a través del corralito. Nos parecía que, pasada la ola, muchos dejarían de participar". Durante la crisis el grupo de teatro independiente en el que participaban se desarmó. Al notar que se estaba desintegrando, Liliana quiso abrirlo más e involucrar en él a la comunidad. Sin embargo, la propuesta –recuerda– no prosperó. "La gente, buscando el mango, comenzó a pensar en sus necesidades particulares. Muchos de los integrantes eran valiosos como actores, pero a la mayoría no le cuadraba la propuesta comunitaria". Ella, ya integrante de la asamblea de Villa Urquiza, comenzó a organizar la comisión de cultura y propuso armar el grupo de teatro comunitario ahí adentro. Eso no pudo

concretarse debido a distintos intereses políticos y culturales. "Algunos personajes de la asamblea querían otra cosa: pretendían que el grupo no fuera coordinado por gente de teatro, sino de un partido político. Yo les expliqué que se podía crear el grupo en el marco de la asamblea, sin convertirse, por ello, en un apéndice de esta, porque el teatro requiere libertad absoluta de creación, de lo contrario aparece en él un sometimiento que no sirve. Pero no lo entendieron y no pudo ser", recuerda. La pequeña comisión de cultura de la asamblea se convirtió en un grupo de cultura que se reunía en una escuela. En ese marco comenzó a gestarse la propuesta teatral comunitaria. "Nos echaron de la escuela porque ya éramos ocho (demasiados) -relata Liliana-. En aquel momento llegó de Córdoba Mariela Pacheco, quien junto a Ana Radusky, que ahora vive en Tucumán, había pertenecido al Motepo, Movimiento de Teatro Popular, que funcionó en los primeros años del retorno democrático (en aquel entonces éramos del grupo El Encuentro). Le conté mi sueño de armar el teatro comunitario. Empezamos a convocar a los vecinos con un cartel que colocábamos algunas veces en la puerta de la estación y otras en la plaza". Y largaron. En 2002 nacieron Los Villurqueros. La primera presentación se hizo en el marco de la protesta de los vecinos por la recuperación del Cine Teatro 25 de Mayo. Fue una postal. Porque, si hay algo que caracteriza a Los Villurqueros desde entonces, es el armado de postales del barrio, a las que denomina Postales villurgueras.

# Postales villurqueras

Aquella primera postal se llamó *Esperando a Gardel* y se hizo en abril de 2003. Los vecinos actores representaron el día en que Carlos Gardel cantó en la puerta del Cine Teatro 25 de Mayo. Lo de las postales fue, en parte, una necesidad, pero fue también un modo que Los Villurqueros encontraron de estar presentes, con diferentes homenajes, en cada rincón del barrio. "Como era gente que nunca había hecho teatro –explica Vázquez– y no se animaba a hablar, hicimos una postal. Eso gustó. Los vecinos actores, caracterizados con vestuario de 1920, les preguntaban a los transeúntes a qué hora cantaba Gardel y, de paso, los enfrentaban con el hecho del que el teatro estaba cerrado. Fue algo así como una acción de protesta con ribetes artísticos. De esta manera el barrio empezó a darse cuenta de que había un grupo de teatro. Ya éramos nueve o diez. Pocos aún". Esta primera postal se repitió el 24 de mayo del mismo año, para festejar el aniversario de ese complejo cultural, y en 2004, para la fiesta popular que se realizó por la recuperación del cine, después de 20 años de espera.

La segunda fue *María y Luiggi, un amore per tuta la vita*. El 5 de octubre de 2003, para el aniversario del barrio, Los Villurqueros representaron la primera boda de

Villa Urquiza, con la que se inauguró la Parroquia Del Carmen, en 1896. "Poco a poco empezamos a incluir elementos teatrales. Hicimos la primera boda del barrio. Investigamos quiénes se habían casado. Descubrimos que los novios habían sido huérfanos y se nos ocurrió que si ese había sido el primer casamiento del barrio, tenía que haberse tratado de una fiesta comunitaria. Volvimos a 1896 y recreamos. Salimos casa por casa a invitar a los vecinos a la boda, contándoles que se casaban dos personas muy humildes. Les dijimos que tenían que venir a la fiesta con un paquete de comida. En la iglesia nos permitieron entrar a consultar los libros de registro. Y el día de la boda, cuando el cura nos vio vestidos de época, con unos trajes bastante imponentes, abrió las puertas de la iglesia y casó a los novios. La iglesia se llenó. Invitamos al público a la plaza a hacer la fiesta. Esa experiencia nos marcó mucho. Ya para entonces éramos 20", evoca la directora.



Avanti la villurca. Foto: Roberto Ferriello

Avanti con las mujeres de la Villurca fue la tercera postal. En el Día Internacional de la Mujer de 2004, el grupo recreó los tristes acontecimientos que en 1920 debieron atravesar las obreras de la fábrica Avanti (cigarrera de la zona, hoy inexistente): su lucha y brutal represión por parte de la empresa, que derivó en una huelga de más de 60 días y en el despido de todas las integrantes del sindicato del tabaco. La primera representación se realizó en 2004 y luego hubo otras para cada aniversario del Día de la Mujer, así como también en la fiesta de aniversario del Cine Teatro 25 de Mayo, en 2005, junto a instituciones y artistas de la zona.

Siguieron las postales. El 17 de abril de 2004 se festejó el 115º aniversario de la estación de tren Gral. Urquiza y el grupo presentó *La fiesta de la Antonietta*. Cuando se celebró el centenario del Hospital Tornú, en el club Saber, de Parque Chas, en 2004, Los Villurqueros mostraron *Margarita en el Tornú*. Luego, el 29 de agosto de 2004 se estrenó *El romance del Polaco*, una postal homenaje al Polaco Goyeneche.

"Participábamos mucho de la vida social del barrio. Nos invitaban a inauguraciones y distintos eventos y preparábamos postales alusivas. Así fuimos incorporando gente. Era muy positiva nuestra inserción barrial, pero le faltaba desarrollo teatral a la propuesta. No sé qué nos hubiera pasado de haber seguido otro camino. Lo cierto es que este fue un modo de hacernos visibles. Somos muy respetados y muy tenidos en cuenta a la hora de tomar decisiones barriales. El trabajo de recorrer el barrio con postales hizo que nos vieran involucrados con la historia de cada rincón. La gente se empezó a dar cuenta de que en este grupo había algo diferente", explica Liliana.

## Patio de tango, homenajes y estornudos

Además de estas postales, en 2004 Los Villurqueros instalaron el Patio de Tango en la plaza Echeverría y convocaron a los vecinos a tomar clases abiertas y gratuitas todos los sábados por la tarde. La actividad se extendió hasta finales de 2005. Sin embargo, el tango aparece en muchas postales y el patio fue recreado en diversas oportunidades festivas.

También, a lo largo de estos años, el grupo realizó algunos homenajes. Uno de ellos fue el que le hizo a Homero Moavro, escritor y poeta de tango del barrio, al que distinguió en una fiesta organizada con Patio de Tango, con artistas invitados y la presencia del presidente de la Junta de Estudios Históricos de Villa Urquiza y autoridades del Gobierno de la Ciudad. El otro fue a Carmencita Calderón, quien fuera vecina de Villa Urquiza y compañera de baile del famoso Cachafaz. A partir de 2005 Los Villurqueros llevaron adelante un proyecto dentro del área programática del Hospital Tornú, a través del grupo Los EsTORNUdos, que trabaja específicamente sobre prevención en salud.

"La dinámica de trabajo del grupo fue cambiando –asegura Liliana–. Durante años hubo que poner ideas, porque a la gente le costaba proponer. Esperaba que viniera todo hecho. Desde algún tiempo comenzó a darse cuenta de todo lo que puede hacer, y así empezó a aparecer la creación colectiva".

# Avanti la villurca y después

Avanti la villurca, el espectáculo que el grupo presentó en el 7º Encuentro de Teatro Comunitario (Buenos Aires, octubre de 2008), fue una mezcla de postales y pequeñas escenas que había hecho anteriormente. El próximo espectáculo, que a la fecha sigue en proceso de elaboración, es más ambicioso.

"Nos pone ante un gran desafío en la investigación, la actuación y el trabajo corporal —asevera Vázquez—. Cuando hacíamos *Avanti...* la gente que se emocionaba nos pedía que contáramos la historia de la Grafa, una fábrica textil de la zona, que cerró en los '90. Muchos espectadores habían sido obreros allí. Eso nos motivó mucho. Luego, hubo gente de Villa Pueyrredón que se comunicó con nosotros para contarnos historias alrededor de eso. Asimismo, fueron muy motivadores los murales sobre la Grafa que se hicieron en 2000, cuando una docente de escuela, artista plástica, incitó a los alumnos a pintar sobre esta fábrica y los mandó a investigar la historia. Los chicos pintaron lo que sus abuelos contaban. Los murales son una síntesis de las historias que contaban. El espectáculo está en período de gestación, pero la idea es trabajar con la historia de Penélope, que teje y desteje. Es curioso, porque justamente se trata de la Grafa, una fábrica textil".

Hoy es día de función. Los Villurqueros están por salir a escena. Liliana pregunta a los espectadores de qué barrio son y los invita a saludarse y conocerse. El público acepta y sonríe. El sabor amargo se ha ido.

VILLA CRESPO, CIUDAD DE BUENOS AIRES

Risa furibunda, desatada, voz escandalosa y lenguaraz, risa desafiante, carcajada, ¿cómo te olvidamos?, ¿dónde estás?

Matemurga

No sé cuándo me di cuenta de que me quitaba el sueño pelear contra todo aquello que en el mundo que nos toca vivir parece inmodificable, pero seguro que fue hace largo rato. Supe desde hace tiempo que mi pequeña batalla no se daría en cualquier terreno, sino en el de las creencias, las construcciones culturales, las imposiciones y en el de todo aquello que se disfraza de natural y se erige como verdad solo para oprimirnos. Luchar contra eso me enciende y le da sentido a mi vida. Deshacer verdades que, de tan hábilmente impuestas por la cultura, parecen formar parte de la esencia humana y, por ende, se presentan como algo indiscutible, se convirtió, en los años en que crecí y me formé, en una de mis mayores motivaciones.

Evidentemente, en algún momento pensé que, por inmóvil que pareciera, todo eso que se presentaba como un núcleo duro, con leyes que se metían en la carne, leyes que cumplíamos como si no hubiera otra alternativa, tenía fisuras. Me entusiasmó y me entusiasma encontrarlas, poner en evidencia esas creencias opresivas, e intentar generar otras leyes, otra lógica. Sí. Por inalcanzable que parezca, dar esa batalla me quita el sueño. O, más bien, me despierta los sueños.

Matemurga nació con esa huella. Mucho tiempo antes de aquel 18 de julio de 2002 en el que decidí comenzar el recorrido de este grupo, ya se gestaba en mis ganas, en mis deseos y hasta en mi impotencia. Seguramente, también latía esa impronta en las ganas de muchos de mis futuros compañeros.

Yo había estudiado teatro con el maestro Raúl Serrano. Había hecho varios talleres más, pero me formé, fundamentalmente, con el método de las acciones físicas de Konstantin Stanislavski, método que Serrano, como se sabe, desarrolló minuciosa, profunda y magistralmente. Me quedó muy marcado eso de que no hubiera ninguna introspección previa en el actor, sino que de lo que se trataba era de generar un conflicto, una realidad que se construía en escena, que estaba viva y se modificaba, una lucha en la que la acción y el cuerpo eran fundamentales.

Eso fue de grande, pero cuando era niña cantaba. Siempre. El coro de mi escuela me fascinaba. Eso de que entre muchos se armara un sonido que uno solo

no podía conseguir, era deslumbrante. Recuerdo vívidamente a mi profesor de música, Néstor Stofblat, quien nos ubicaba a los más afinados en los lugares en donde se dividían las cuerdas, es decir, donde había que poder sostener aquello que uno tenía que cantar, sin irse con la otra voz. Así aprendí que nuestra habilidad de afinar ayudaba a los demás, que, de este modo, se afirmaban en nuestra seguridad y podían cantar muy bien. El coro era magnífico. Y el profesor inolvidable.

Con motivo de esas experiencias y de muchas otras, relacionadas con la práctica artística, desde siempre intuí que cantar, actuar, bailar, pintar, escribir, en fin: desarrollar la imaginación, eran algunas de las mejores cosas que le podían suceder a una persona y que el arte era inherente a la condición humana.

En los '90, junto a Daniel Álvarez, dirigí la murga de FM La Tribu, emisora en la que ambos habíamos conducido durante 5 años un programa de radio llamado *La cuarta pared*.

Dejé. Algo no me cerraba. Tal vez era muy joven para dirigir. Tal vez quería otra cosa. Aún no sabía qué. Pero en aquellos años en que hicimos *La cuarta pared*, más precisamente en 1995, algo me sucedió: fui al Centro Cultural del Sur a ver *Venimos de muy lejos* y nunca más lo olvidé. Posteriormente vi *Utópicos y malentretenidos*, un espectáculo que hacían Los Calandracas, La Runfla, Diablomundo y Catalinas. Apenas un tiempo después fui a ver *Los chicos del cordel*, una producción del Circuito Cultural Barracas.

Terminado el ciclo en La Tribu me convertí en crítica de teatro. También en los '90 estudié la carrera de Letras y conocí a la mejor profesora que tuve en la facultad: Elsa Drucaroff. Ella avivó en mí el sentido crítico. Gracias a su enorme inteligencia y a su deslumbrante capacidad de reflexión, así como también gracias a una cantidad de lecturas a las que accedí a través de su persona, aprendí a derribar un montón de supuestos que la cultura y el sistema dominantes se esmeran en esencializar, como si se tratase de rasgos distintivos de la condición humana, en lugar de construcciones centenarias y hasta milenarias que oprimen y generan injusticia.

Durante ese largo período, mi relación con Adhemar Bianchi y Ricardo Talento fue puramente periodística: de vez en cuando yo los entrevistaba y ellos daban a conocer el trabajo de sus grupos.

Sin embargo, mis innumerables charlas con Bianchi, a quien reconozco como un gran amigo y maestro, fueron desatando en mí la audacia para encarar lo que, sin saberlo, siempre había soñado: un grupo de teatro comunitario. Con el correr de los meses y los años, recibiría, también, el invalorable aporte de Talento, de quien aprendí muchas cosas, pero, fundamentalmente, el valor y el poder del juego.

Ambos logran hasta el día de hoy transmitirme la pasión y la desmesura de los sueños, al mismo tiempo que la sensatez para encarar problemas o para entablar negociaciones que se vuelvan necesarias a la hora de construir.

#### Así fue

Aquel 18 de julio de 2002 por la mañana me había acercado al acto en la puerta de la AMIA, con motivo del, entonces, octavo aniversario del atentado a la mutual judía.

Estaba visiblemente afectada por la impotencia que me provocaba un nuevo aniversario de esa tragedia. Hacía ya bastante tiempo que había comenzado a notar en mí una fuerte añoranza por lo artístico y por lo colectivo. Pero esa mañana, la necesidad de cambiar algo (no me atrevía siquiera a pensarlo aún), de incidir en el curso de las cosas, de no renunciar a los sueños, se me impuso de una manera contundente. Si había algo que en este mundo se podía mover, mi aporte para ello iba a ser artístico. Eso pensé mientras caminaba hacia el centro. Y lo que me andaba dando vueltas desde hacía rato era eso de cantar, de que muchos cantaran.

Un tiempo atrás yo había sido columnista de teatro en un programa de radio que se llamaba Mate Amargo. El programa conducido por el periodista Omar López, que tenía una audiencia bastante grande, había concretado varios encuentros con sus oyentes. Se me ocurrió que algunas de esas personas podrían llegar a querer armar un proyecto artístico comunitario. De modo que aquella misma tarde me acerqué a preguntarle a López si podía lanzar una convocatoria desde el programa para armar una murga (yo todavía no tenía claro que estaba armando un grupo de teatro). Me dijo que sí. Le pregunté si tenía idea de dónde se podía ensayar y me dio los datos de una persona que tenía un centro cultural, en el cual funcionaba una asamblea. Era en Entre Ríos y San Juan. ¡Todo iba saliendo tan bien! Me había animado y estaba funcionando, así que al día siguiente me dirigí a Matrix (así se llamaba el sitio) y le pregunté a Alejandra Kayan, la coordinadora del lugar, si la futura murga podía ensayar allí los domingos. Ella respondió que ese, precisamente, era el día en que le venía bien. ¡Increíble! Acordamos empezar en un mes.

Era un momento de mucha ebullición. La gente estaba en la calle, proliferaban las asambleas. Era muy palpable la necesidad de construir de manera colectiva.

Comencé a hacer la convocatoria en el programa.

Mientras tanto, entusiasmada con lo que estaba haciendo, se me ocurrió llamarlo a mi amigo Bianchi y comentarle lo sucedido. Yo ya tenía in mente una propuesta para armar un espectáculo, algo que había surgido vaya a saber cómo: contar la

historia de la resistencia a partir de canciones de la memoria colectiva. Me había dado cuenta de que muchas de las canciones de la resistencia que yo conocía, por ejemplo las de la Guerra Civil Española, *Bella Ciao*, la de los partisanos del Gueto de Varsovia, tenían un parentesco armónico. Inmediatamente pensé en superponerlas y hacer una canción de canciones, algo así como juntar muchas voces de todos los tiempos, diciendo en simultaneidad su sueño de un mundo mejor. Me emocionaba imaginar ese sonido. Todavía era lejano. Faltaba mucho tiempo aún para que nuestras voces dieran vida al *Ensamble*, escena que cerraría el primer espectáculo.

Cuando le conté a Adhemar el paso que había dado, me dijo: "¡Pero eso que me contás tiene una dramaturgia! Además, lo vas a hacer con vecinos. Es cierto que no viven en un barrio determinado, ¡pero es un proyecto de la comunidad para la comunidad! Yo creo que lo que estás por hacer es teatro comunitario". El muy pícaro me entusiasmó. Es que para ese entonces, el Grupo Catalinas y el Circuito Cultural Barracas ya habían comenzado un proyecto de expansión de la propuesta de teatro comunitario hacia otros barrios. Así se habían formado Res o no Res, de Mataderos y Los Pompapetriyasos, de Parque Patricios. Fuimos varios, en esa época, los que emprendimos proyectos de similares características y luego nos sumamos a la Red Nacional de Teatro Comunitario. "Contá con la ayuda de Catalinas y del Circuito", concluyó Bianchi. Así terminó nuestra conversación, aquel mediodía de julio.

La convocatoria por la radio siguió durante todo el mes. El domingo 18 de agosto de 2002 a las 12 del mediodía llovía a mares. "No va a venir nadie", pensé. A la una me llamó una futura compañera (yo había dicho en la radio mi número de teléfono) para preguntarme si con 46 años ya estaba muy grande para cantar en una murga. Amablemente le dije que se dejara de pensar estupideces y que la esperaba a las dos en Matrix. No recuerdo si tomé un taxi o cómo viajé hasta allí, pero sí tengo muy presente que, para mi sorpresa, habían venido al primer ensayo alrededor de 20 personas. Creo que nunca olvidaré cómo, en menos de media hora, estaban cantando a dos voces. Así empezó todo.

Pasaron los meses. Se iba sumando gente. En octubre de ese año hicimos nuestra primera aparición en público. Fue en un viejo local en Constitución, en el que Mate Amargo hacía la producción del programa. El motivo era una charla con Pablo Díaz, sobreviviente de La Noche de los Lápices. Matemurga, tal el nombre de la flamante agrupación (o quizás todavía se llamaba "la murga de Mate Amargo"), iba a cerrar la noche. Entramos cantando desde la calle. El portón abierto de par en par. Avanzábamos hacia la gente. Sentí que éramos una caravana que caminaba desde tiempos muy remotos y que nunca dejaría de andar. La mirada allá, a lo lejos. Los pasos tranquilos y firmes. No había principio ni final. Una caravana infinita.

#### La caravana

Al cabo de unos meses, más precisamente a principios de 2003, comenzamos a armar *La caravana*. Recuerdo que lo de las canciones como eje estaba claro para mí, pero que no tenía ni la menor idea de cómo iba a ser la ligazón entre una y la otra, ni de cómo y desde dónde iba a empezar la historia. Había blancos, signos de interrogación. Recuerdo, también, que entrenábamos mucho la parte vocal, pero que no había nada de actuación. Los compañeros del grupo estaban muy involucrados, pero tenían mucha ansiedad de saber a dónde se dirigiría todo eso y yo no podía darles una respuesta exacta, porque todo estaba en proceso de construcción. Hicimos dos intentos de dramaturgia hasta llegar al que finalmente quedó. Liliana Palavecino, integrante de Matemurga desde el comienzo, recuerda toda esa etapa muy claramente: "No sé bien por qué vine, ni sé bien por qué seguí en esos primeros meses -relata-. En el principio era el caos. 'Estamos cantando -me habían dicho-. Ya nos juntamos dos veces. Venite'. Y vine. Y vi. Y cantábamos, sí, y solo eso me llenaba de alegría. El repertorio era variado. No entendía bien a dónde íbamos, pero eso no me importaba mucho, si a fin de cuentas se sentía bien (y uso un impersonal que generaliza, porque no encuentro otra forma de decirlo: 'se sentía' significa que era algo que estaba en todos nosotros, en el aire de las tardes oscuras de Matrix, en la primavera de 2002). Después, un día, un mes después, digamos, nos enteramos de que íbamos a tener nuestra primera presentación y creo que eso fue lo que empezó a acomodar un poco las cosas (al menos en mi cabeza, aunque tampoco parecía requerir demasiado este orden). Presentarse ante un público implicaba no solo cantar, sino hacer una puesta en escena, lo que suponía un trabajo que jamás había experimentado. Enfrentar miedos y fantasmas, exponer movimientos y boinas, probarse vestuarios y gestos, me resultaba nuevo, dificultoso, arriesgado, pero había algo (no sabía bien qué) que lo hacía muy atractivo, también. La sensación de desamparo, por ejemplo, no existía. Saberse, reconocerse como una pieza de una totalidad, de ese 'cuerpo de todos', como alguna vez se dijo, hacía lo suyo. Eso intuía en aquel momento, eso creo hoy. Después, otro día, meses después, vinimos a enterarnos de que esa puesta en escena iba a formar parte de un espectáculo donde habría otras canciones de la resistencia de distintos pueblos a lo largo de la historia. Y así, de a poquito, empezamos por aprender las canciones. Y comenzó, también, en algunos, la ansiedad. '¿Cómo va a ser?', preguntábamos. Y, algunas veces, nuevamente la sensación de caos, porque de recopilar corridos de la revolución mexicana pasábamos a improvisaciones sobre una pulpería o un casamiento judío. En mi caso, creo que además de (o más que) ansiedad, lo que había era mucha curiosidad por ver cómo se uniría todo aquello, por ver cómo sería posible construir algo, un todo, con aquellas cositas que hacíamos, y también la extraña certeza de que eso de alguna manera iba a ocurrir. Y no estaba dispuesta a perdérmelo".

Yo consultaba a Bianchi permanentemente. Desde los problemas grupales que aparecían, hasta las grandes incertidumbres sobre la dramaturgia. Su escucha atenta y su generosidad para brindar todo aquello que sabía, fueron una gran ayuda. Adhemar me fue dando el empuje para que cada vez me animara más y más a tomar decisiones y confiara en mi criterio.

Mientras tanto, en el grupo habíamos empezado a hablar sobre la resistencia. Algunos traían relatos sobre gente que había luchado en diferentes momentos de la historia. Otros aportaban más canciones. Se iba armando. Lentamente. Me acuerdo de que unos cuantos meses antes de estrenar conversamos acerca de la derrota. ¿Qué mirada iba a tener el espectáculo respecto de ese tema? No. No iba a ser un espectáculo ingenuo ni negador. Sí apasionado. Y creo no equivocarme al decir que lo que predominó, lo que aún hoy gravita en *La caravana*, más allá del trágico destino de millones de luchadores a lo largo del tiempo, fue el amor por la lucha. Ese es el aire que respira la obra.

Durante todo el período en que se gestó el espectáculo trabajé mucho sobre los arreglos musicales y corales. ¿Cómo hacer sonar esas canciones? No era cuestión de tirarlas así como así en la obra. Gran parte de la mirada de mundo que tiene ese espectáculo se apoya en la resignificación y reelaboración musical de esas entrañables canciones de la memoria colectiva.



La caravana. Foto: Roberto Ferriello

Dos años después, en octubre de 2004, estrenamos la primera versión de La caravana. Tenía una dramaturgia fragmentada. Era una historia cuyos mojones eran las canciones. Saltábamos en el tiempo entre escena y escena. Cambiarse alrededor de 25 veces durante el espectáculo era ciclópeo, sobre todo teniendo en cuenta que éramos 30 personas en escena. Las anécdotas de aquel tiempo referidas a las dificultades con los cambios de vestuario son innumerables y muy graciosas. En una ocasión, Eduardo Pérez, un compañero, salió en la escena final sin zapatos. Hasta el día de hoy insiste en que alguien, sin querer, en medio de la vorágine, se los pateó y que cuando tuvo que salir a escena no los encontró. Otro compañero, Cholo Garín, apareció vestido de ruso, con gorro de piel incluido, en medio del Gueto de Varsovia. Evidentemente se distrajo y asoció a los judíos con los 'rusos', como cariñosamente se los llama en la Argentina desde la época de la gran inmigración. Su ingreso a escena quedó completamente fuera de contexto pero fue desopilante (por suerte era un ensayo). Para diseñar el vestuario trabajamos con Claudia Tomsig, quien logró que dijéramos desde el lenguaje plástico, lo que todavía no podíamos decir desde la actuación. Sí: el grupo había sido convocado desde el canto y tenía serios reparos en largarse a actuar.

Fue recién en 2005 cuando mis compañeros, paulatinamente, comenzaron a construir personajes y a entender el espectáculo como una sucesión de escenas y no como una seguidilla de canciones. Un trabajo arduo, por cierto. Recuerdo especialmente un ensayo en la fábrica IMPA en el que, por poco, cuelgo los guantes. Pero salimos adelante. "El lugar era enorme, algo oscuro, una vieja fábrica recuperada por sus trabajadores, como muchos de los lugares por donde estábamos acostumbrados a transitar con nuestras voces. Hasta ese momento, solo con nuestras voces —cuenta Claudia Alberotanza, que también forma parte del grupo desde el principio—. Y digo esto porque aquella noche, en especial, debíamos comenzar a comprometer nuestros cuerpos con lo que nuestras voces decían. ¡Y vaya si trajo complicaciones! Risas nerviosas, enojos. Yo pensaba: 'no me va a salir'. Tenía una pelea interna, temor al ridículo, a lo patético. 'Si soy personaje no puedo cantar y si canto, el personaje se desvanece', pensé. Hasta que finalmente algo en el pecho, en la pelvis, o en la cabeza, hizo posible esa unión tan peleada". Costó jugar, pero a medida que pasó el tiempo, se logró.

Hacía ya un tiempo que no ensayábamos en Matrix, sino en el galpón de Mate Amargo, en Almagro, pero durante 2005 nos separamos de aquel proyecto. Sencillamente, cada cual siguió su camino. Después anduvimos por varios sitios. Como el grupo había nacido de una manera distinta a los demás, es decir, sin una territorialidad barrial, no veía la necesidad de echar raíces en ninguna parte. Al cabo de unos meses, y luego de evaluar en qué barrios todavía no había teatro comunitario, Matemurga comenzó a ensayar en el club Atlanta, en Villa Crespo. Y así fue como llegó a esta zona del centro de la capital.



La caravana. Foto: Leandro Sánchez

Hubo muchas pero muchas funciones. En fábricas recuperadas, en escuelas, en clubes, en actos por los derechos humanos. La caravana nos marcó en muchos sentidos y nos llevó a muchos lugares. Fue muy emocionante poder celebrar la vida en espacios en los que alguna vez había reinado la muerte (el ex centro clandestino de detención El Olimpo, por ejemplo), o actuar en Plaza de Mayo el día que allí se enterraron las cenizas de Azucena Villaflor, la primera Madre de la Plaza. Por todo ello, costó empezar con algo nuevo. Pero antes de que esa nueva construcción comenzara, ocurrió algo maravilloso: grabamos un disco. Eso con lo que fantaseábamos casi como un chiste, se hizo realidad. No fue un hecho caprichoso del destino, sino la consecuencia de un largo proceso de trabajo. En 2007 La caravana fue CD. Contar esa experiencia en detalle sería muy extenso, pero debo decir al respecto, que el modo en que grabamos tuvo una impronta comunitaria y que el técnico que coordinó el proyecto, Ekuar Guedes, se puso nuestra camiseta y trabajó intensamente para que el producto final expresara aquello que éramos. La caravana CD fue un salto de crecimiento, un paso enorme, tanto por la gestión que implicó por parte del grupo para conseguir los fondos, como por la experiencia de grabar y el resultado conseguido, que nos gratificó y nos emocionó, pero que además demostró que era posible hacer algo que hasta ese momento nos parecía inalcanzable.

#### Zumba la risa

Un nuevo proyecto empezaba a gestarse desde hacía algún tiempo. Comenzó de muchas maneras y, como siempre sucede, todo eso que se habló e improvisó al empezar fue generando algo distinto y nuevo que, a su vez, engendró algo más nuevo aún. De lo primero quedó algo así como un sustrato, un antecedente, un punto de partida. "Historias de carnaval -dije allá por julio de 2005-. Traigan historias de carnaval". ¿Por qué y de dónde esa propuesta? Supongo que porque siempre me fascinó imaginar cómo sería el Carnaval en la Edad Media, cuando, por un período acotado del año, se ponía en cuestión el orden existente y era posible reírse de todo. En el espacio carnavalesco, decía Mijail Bajtín en su genial libro La cultura popular en la Edad Media. El contexto de François Rabelais, ningún poder es eterno ni inmortal. Esa idea era atractiva. Siempre me pregunté si el Carnaval, en tanto estaba acotado a un espacio y a un tiempo en el año, no era, en algún sentido, útil al poder, porque permitía una descarga y un cuestionamiento del orden establecido mientras había permiso para hacerlo, ya que luego, terminado ese período, todo volvía a la normalidad. Sin embargo, sabía que había algo más que se me escapaba. No podía ser que una vivencia tan cuestionadora y rebelde no dejara huellas en la comunidad. Por otra parte, el Carnaval tenía para mí, una fuerte teatralidad. Una imagen de caos venía a mi mente, en un espacio carnavalesco, un espacio de juego. Se lo conté a Bianchi y él me prestó unos catálogos con pinturas de Pieter Brueghel. Hubo una que me fascinó. Guardé bastante tiempo ese material, porque, si bien en 2005 hicimos algunas rondas de historias, que aportaron muchas imágenes a la construcción del futuro mundo de ficción que crearíamos, todavía estábamos muy inmersos en La caravana. En el siguiente verano, comenzamos a trabajar con fotos de disfrazados de Carnaval. Surgieron personajes, canciones, historias. Casi nada de eso quedaría luego. Algunos meses después compartí con todos el cuadro de Brueghel y, casi al mismo tiempo, comenzamos a hablar de la risa. Un poco porque de ese cuadro emanaba un mundo en el que la risa se asociaba al juego, a la comida, los olores, a las enormes barrigas y traseros, y otro poco porque hacía rato yo tenía la imagen de una risa desfachatada, escandalosa, una risa que el mundo había matado con el advenimiento de la modernidad, pero que, por algún motivo sobrevivía como recuerdo borroso en la memoria colectiva. "¿Qué es la risa carnavalesca? ¿Qué se perdió con su desaparición?", comenzamos a preguntarnos. Y como consecuencia, ¿con qué risa reímos hoy? ¿De qué reímos?". Recordé que había un texto de Milan Kundera, El libro de la risa y el olvido, en el que también aparecía un relato con dos risas. Con la misma palabra, estas remitían a dos sentidos opuestos. Leímos eso juntos. Nos apasionó la existencia de esa tensión. Hablamos de la risa de nuestro tiempo como un gesto congelado, una mueca. También acerca de los espacios en los que más directa y claramente se veía hoy esa risa: los medios de comunicación,

las cirugías. Advertimos, sin embargo, que era más profundo aún: se trataba de algo que se había metido en la cultura, en el pensamiento de la comunidad.

El tema dio para largo. Pero había que inventar el argumento. No se trataría de una historia que ya hubiera ocurrido en el barrio. Sucedería en una noche de Carnaval, sí, en Villa Crespo, pero crearíamos todo. Finalmente, del Carnaval solo quedó su risa. Esa risa que la humanidad parecía haber olvidado.

Tardó en aparecer el esqueleto del relato. En nuestro nuevo espacio de ensayo (para ese entonces la escuela Andrés Ferreyra), improvisamos, improvisamos, improvisamos. También, en aquel momento, creamos un grupo de dramaturgia. Era algo novedoso, ya que *La caravana* se había armado de otra manera.

Finalmente arribamos a una forma: serían tres versiones, sobre algo que tal vez, solo tal vez, habría sucedido en el barrio. Tres versiones distintas, con las deformaciones, enfatizaciones y omisiones que el hecho de versionar implica. Tres viejas del barrio serían las portavoces de las historias. ¿Qué había pasado en cada una de ellas?

Cuando comenzamos a escribir la primera parte, pensando y pensando cómo unir poéticamente lo que el grupo había improvisado, sucedió una de esas cosas geniales que ocurren cuando uno se mete en un mundo y surgen las asociaciones. Empezamos a buscar melodías para armar las escenas cantadas, y por alguna razón que no alcanzo a entender muy bien, pensamos, en primera instancia, en canciones infantiles. Esa búsqueda nos llevó hacia otras melodías: las de los cómicos argentinos. Quién sabe por qué. Quizás por el capitán Piluso o por Carlitos Balá. Lo cierto es que decidimos seguir esa línea musical y con ella apareció la memoria: la de Los Grandes del Buen Humor, el dúo Buono Strianno, Niní Marshall, Alberto Olmedo, Pepe Iglesias y otros. Era algo así como un homenaje, al mismo tiempo que un modo de vincularse con algunas huellas de esa risa perdida. "Al igual que esos reflejos atávicos que los seres humanos 'conservamos' como un detritus animal, reflejo de tiempos remotos, fueron apareciendo coincidencias que tenían que ver con esa risa descubierta en nuestra más temprana infancia a través de cómicos populares y canciones de esas épocas que habían dejado su marca en nuestra memoria y en toda una generación -explica Daniel Mir, uno de los integrantes del grupo de dramaturgia-. Pero lo que buscábamos era poder destacar y sobredimensionar una risa que nada tenía que ver con la risa adaptada, oficial, conciliadora y policlasista, sino con esa risa cuestionadora, la que molesta, la que incomoda tanto como la negrada, el olor a fritanga, los pobres y la marginalidad". El cuerpo. La risa que buscábamos estaba en el cuerpo. ¿Que pasó con el cuerpo? ¿Cómo se domestica el cuerpo? "Cuando reímos -continúa Daniel-, me refiero a cuando reímos de verdad, nos sacudimos de tal manera que aparecen

convulsiones, espasmos incontenibles, y nos brotan las lágrimas. El cuerpo se sacude, suda, transpira, se aflojan los esfínteres. En una palabra: nos ponemos impresentables. Hoy esto es inaceptable, ya que la risa que escuchamos reír no tiene nada que ver con esto, sencillamente porque hoy no se cuestiona nada y de cuestionar se trata cuando uno se ríe".



Zumba la risa. Foto: Roberto Ferriello

En 2007 estrenamos la primera parte en el patio de la escuela Andrés Ferreyra. Fue un paso fundamental. En algún lugar de su valoración, muchos compañeros tenían *La caravana* como una instancia insuperable, por aquello de aferrarse a los logros obtenidos. Supongo que el impacto que causó la primera carcajada de alguien del público, apenas 10 segundos de comenzada la función, fue el empujón para animarse a más. A mucho más. Es que mover lo que parece imposible mover, ir por más, advertir que hay mucho por explorar, nos vuelve poderosos, nos da ganas de vivir. Y eso es lo que pasa cuando uno crea.

La segunda parte fue difícil de crear y apasionante. La estrenamos en 2008 para el 7mo. Encuentro de Teatro Comunitario que se hizo en Buenos Aires. Así lo recuerda Claudia Poncetta, quien también forma parte del grupo que escribió: "Cuando comenzamos a trabajar en esta parte, ya disponíamos del esquema general. Sabíamos que haríamos la segunda versión de lo que pasó aquella noche, la versión que contaría la segunda de las viejas del barrio. Sin embargo, creo que la tarea de escritura, esto es, cómo decir, se nos complicaba a medida que profundizábamos y ampliábamos los alcances de esa risa perdida, olvidada o sofocada. Fueron muchas las tardes en que nos reunimos y no

llegábamos a producir textos que nos conformaran. No le encontrábamos la vuelta, el hilito de dónde tirar. A veces volvía a casa con la sensación de que no entendía bien de lo que estábamos hablando –supongo que esa risa en el cuerpo se resistía al lenguaje- pero aún así siempre quedaban en nuestros borradores frases, palabras, alguna anécdota. Esos 'retazos' fueron haciendo su trabajo en cada uno y entre cada uno de nosotros, y el universo no dicho, pero en alguna medida percibido y sentido empezó a tomar forma en pequeños versos que luego fueron canciones y frases que serían el texto de algún personaje. Es que me parece que en la tarea de escribir no se trata de 'encorsetar' en palabras una idea previa, sino más bien al revés, como si las palabras tuvieran esa maravillosa capacidad de ser carnadas para pescar una imagen que aún no es muy clara, que se presiente, pero que no existe aún. Si este trabajo además, lo realizamos en grupo se crea como una caja donde resuenan aspectos diferentes de algo que la experiencia particular enriquece. Por supuesto, eso se hizo posible porque nos lanzamos a escribir, a reírnos de lo que escribíamos, a tachar mucho, a irnos por las ramas y así descubrir dimensiones que ni imaginábamos previamente iríamos a explorar".



Zumba la risa. Foto: María Laura Lafit

Al momento de escribir este libro estamos armando el final. Este espectáculo nos hace descubrir que hay mucho más para descubrir. Nos permite jugar, poner el cuerpo, preguntarnos por las certezas, tener un punto de vista crítico sobre nosotros mismos. Como la risa. El presente nos encuentra apostando a

nuevos desafíos: el alquiler de un espacio para establecernos en una sede en nuestro barrio, un enorme mural cuyo tema es Villa Crespo, una publicación y otros proyectos. Así las cosas. Antes de 2002 nada de Matemurga existía. Hoy es nuestro grupo, nuestro placer de juntarnos a crear, nuestra pequeña gran batalla.

FLORESTA, CIUDAD DE BUENOS AIRES

Sin embargo, si queremos, juntos podemos iniciar la primavera que acecha, expulsando a los gigantes, y hacer nuestra la cosecha.

El Épico de Floresta

"Yo estaba dando clases en un centro cultural de Floresta que funcionaba en una escuela de esas que están construidas en una plaza. En aquella plaza había una fuente que solo juntaba mugre. Un día, la municipalidad decidió hacer allí un anfiteatro, pero, una vez hecho este, nadie le daba uso. Por aquel tiempo recibí una invitación que me mandó la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires, informándome que ese organismo, junto con el Instituto Nacional del Teatro, estaba haciendo un curso para formar directores de teatro comunitario, dictado por Adhemar Bianchi y Ricardo Talento". Quien recuerda es Orlando Santos, director de El Épico de Floresta. Aquello sucedió ese año en el que Talento y Bianchi se habían embarcado con todo en entusiasmar y contagiar su sueño a gente de otros barrios, personas a las cuales querían transmitir su experiencia y, a la vez, impulsar para que desarrollaran sus proyectos, con todas las particularidades que estos habrían de tener. Era un sueño que se venía anidando desde hacía mucho tiempo. Y aquel 2002 se presentaba ante sus ojos como el instante propicio para echarlo a andar.

Ese curso al que fue Orlando Santos se daba en el Galpón de Catalinas y en el Circuito Cultural Barracas. "Yo, que ya venía con ganas, lo llamé a Ricardo y le pregunté si el cupo estaba cubierto. Me dijo que me acercara. Hice el curso y, una vez que lo terminé, les propuse a mis alumnos del centro cultural armar un grupo de teatro comunitario, salir del marco institucional y comenzar a trabajar en el espacio público. Así, un 21 de septiembre, que caía sábado, decidimos ir a la plaza y llevar ropa vieja para jugar con el vestuario. Era tal el entusiasmo, que incluso una de las integrantes trajo un acordeón, aunque no lo sabía tocar", evoca Santos. Así empezaron. Fue en la plaza Údine, o Banderín, en Chivilcoy y Camarones. "La plaza se llama Banderín –declara Orlando– pero el ex intendente Osvaldo Cacciatore, que era de ese barrio, le puso Údine, porque su madre había nacido en esa ciudad".

Siguieron ensayando ahí hasta que, según cuenta Orlando, diversas circunstancias les hicieron tomar la decisión de irse de la plaza. "Pasaban cosas raras –recuerda–. Nos reuníamos todos los sábados y, de pronto, había una clase abierta de tango auspiciada por el centro cultural, o bien, aparecían unas motos a todo lo

que da, dando vueltas a la plaza. Hasta el momento en que empezamos, ese espacio no se usaba para nada, pero luego comenzó a haber rispideces. Decidimos irnos entonces a la plaza Montecastro, ubicada entre las calles Miranda, Mercedes, Gualeguaychú y González, en donde le tuvimos que pedir permiso para ensayar a la murga, porque esta ocupaba el espacio los sábados y domingos". Allí fue donde estrenaron su primer espectáculo, un año después de aquel primer encuentro. Más precisamente, el 13 de septiembre de 2003. Ese día el grupo presentó *El gigante Amapolas*, espectáculo basado en el texto de Juan Bautista Alberdi, en versión libre de Orlando Santos y con música original de Gonzalo Morales, y dedicó esta obra a las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo.

# El gigante Amapolas

En aquel tiempo no había en El Épico demasiada gente que fuese de Floresta, sino que la mayoría era de Montecastro y otros barrios aledaños como Villa Luro y Villa Real. "Intenté empezar a buscar historias sobre el barrio -explica Orlando-. La única historia graciosa que apareció tenía que ver con Montecastro, un barrio que antiguamente era el lugar más alto de la ciudad de Buenos Aires. En esa época se inundaba la zona de Rivadavia, que era el bañado, pero allí, en cambio, no se inundaba. Lo que hoy es el espacio de todos esos pequeños barrios, una superficie comprendida entre las vías del Ferrocarril Sarmiento y el San Martín era, a comienzos del siglo XIX, Montecastro: un camino de paso obligado para las carretas que iban hacia Córdoba y para el norte. Cuando llegaron las Invasiones Inglesas, el virrey se rajó con el tesoro e hizo noche en Montecastro. Pero fue delatado, y los ingleses le robaron el tesoro, por ende, se escapó sin él. Coqueteé con la historia, para hacer un espectáculo con el grupo, pero siempre me quedó corta. Y como no surgía el material, finalmente decidí traer una obra escrita y adaptarla. Elegí El gigante Amapolas porque era un texto absolutamente épico que hablaba del poder. Hice las canciones como pude y recibí la ayuda de un amigo músico. Se grabó todo en una pista. El criterio con el que la adapté fue el de no pensar al gigante como Juan Manuel de Rosas, sino como la cara visible del poder, un poder que nadie piensa en cambiar. Por otro lado, cuando la leí, vi que me faltaba un personaje relator que cumpliera el rol que cumple Joel Grey, en Cabaret, alguien que pudiera decir las cosas más terribles divirtiéndose. Decidí que en la puesta todos estuvieran vestidos de época (1841), menos ese personaje. Lo que traté de hacer, en general, es dejarla lejana en el tiempo, con algunas referencias al presente. Quise mostrar un poder que solamente puede ser destruido si la gente tiene la voluntad de destruirlo. Ese fue el criterio", explica el

director. En cuanto a la escenografía, el grupo trabajó con el plástico Chilo Tulissi. Él fue el encargado de crear el gigante. Al comienzo Orlando proponía un espacio cargado, con un montón de soldados, pero Chilo se encargó de la síntesis, de modo que quedó el gigante como único y fundamental elemento escénico. Había un problema: la obra planteaba todos personajes masculinos y uno femenino y El Épico, en ese momento, estaba integrado por muchas mujeres y un solo hombre. "Decidí ponerles máscaras con un estilo similar a la estética de Molina Campos. Quería presentarlos a todos como si fueran personajes de *Billiken*", describe. El grupo se sintió identificado con esa forma de trabajo, es decir, con la versión de una obra preexistente.

### Cachuso rantifuso



Cachuso rantifuso. Foto: Roberto Ferriello

Siguieron las funciones de *El gigante...*, pero El Épico quiso crear una propuesta nueva. Para eso trabajó otra vez sobre una obra que ya existía. Así nació *Cachuso rantifuso*, segundo espectáculo, una adaptación de la opereta rantifusa del mismo nombre, basada en un cuento de Carlos Nine, a la que Piero Di Benedictis le puso música y Alejandro Mayol le escribió la letra de las canciones. La semilla de esta propuesta estaba muchos años atrás, cuando Santos había escuchado la grabación de

esa opereta, versión en la que participaban Juan Carlos Baglietto, Patricia Sosa, Marilina Ross, etcétera y se conmovió. En aquel momento guardó la grabación (todavía en casete), porque pensó en regalárselo alguna vez a un hijo. Se trataba de un cuento para chicos que hablaba sobre la identidad. "Lo rastreé –relata Orlando—. Conocía a Nine de la revista *Humor*. Él me explicó que primero lo había escrito como cuento, que después lo había hecho historieta y que, finalmente, Piero y el ex cura Mayol habían hecho con eso un cuento infantil, que grabaron".

Muchos años después de aquel hecho, Santos, que efectivamente le había dado ese casete a su hija, le preguntó si ella aún lo conservaba. Producto del paso del tiempo, la grabación estaba un poco deteriorada. De todos modos el director se lo hizo escuchar al grupo. Así fue. "Dejó de ser un cuento para chicos. Lo universalicé –expresa—. Sigue siendo una opereta rantifusa, con algunas cosas cambiadas (para el momento en que se estrenó, el grupo ya contaba con una banda de varios instrumentos y esa banda trabajó sobre las canciones)".

Un tiempo después, la asamblea de Floresta, que había conseguido el corralón de la avenida Gaona, invitó a El Épico a tomar un espacio allí y el grupo decidió ir. Consiguió, luego de mucho gestionar, un galpón dentro de aquel enorme lugar. Se supone que algún día, salvo la casona en la que funciona la asamblea, se tirarán abajo todas esas construcciones, para hacer allí una plaza. A finales de 2007 se inauguró el Centro Cultural El Corralón de Floresta, un espacio que a partir de 2008 está dedicado a las artes escénicas, donde el grupo dicta talleres gratuitos para los vecinos.

PATRICIOS, PROVINCIA DE BUENOS AIRES

El pueblo de Patricios es así.

Patricios Unido de Pie

Quizás fue aquella mañana, mientras amasaba a los apurones con harina integral, cuando se dio cuenta de que ya no quería llevar más esa vida. No estaba pasando un buen período. Había fundido su pequeño negocio, una dietética, y ahora se dedicaba a cocinar alimentos naturales. Pasaba muchas horas en su casa y, con la ayuda de una amiga, repartía, luego, los pedidos. Tal vez, en cambio, haya sido en medio de un ensayo de su grupo de teatro independiente de Nueve de Julio (con el que tantas veces había pensado en llevar espectáculos a los barrios o en hacer algo que no sabía bien en qué consistía) cuando notó que no era estar allí lo que deseaba. O bien (¡quien sabe!) haya tenido esa sensación de que aún no encontraba su rumbo, cuando decidió dejar de militar. Había incursionado en la política e intentado, alternativamente, participar en dos o tres partidos distintos, con el deseo de encontrar un espacio de acción transformadora de la realidad, pero no lo había logrado.

Un poco de todo eso habrá sido. La historia cuenta que Alejandra Arosteguy estuvo en el momento justo en el lugar exacto. Casi de casualidad, se enteró de que en La Plata se iba a desarrollar una propuesta denominada Semana de la Memoria, organizada por la Comisión Provincial por la Memoria. Como no podía ausentarse de Nueve de Julio durante tantos días, decidió tomarse solo el fin de semana y ver de qué se trataba aquello. Conocía a Mabel *Bicho* Hayes desde hacía muchos años. Incluso esta había sido pediatra de su hijo menor. Alejandra la invitó a participar con ella de aquel fin de semana en La Plata, justo cuando Ricardo Talento, Adhemar Bianchi y Alfredo Iriarte, daban un seminario de teatro, comunidad y memoria. "Cuando hicimos ese seminario, todo lo que escuché me maravilló –recuerda Alejandra–. Sentí que el teatro comunitario era un espacio de intervención política concreta. Adentro mío algo se encendió".

Mientras eso sucedía, es decir, durante ese fin de semana del seminario, Bicho pensaba en una localidad muy cercana a Nueve de Julio: Patricios, un pueblo rural ferroviario fundado a principio del siglo XX, una ciudad que había alcanzado a tener, en los '50, una población de 5.000 habitantes y que en aquel momento, 2002, tenía alrededor de 700.

No fue difícil convencer a Alejandra de intentar allí: "Soy de un pueblo rural, Santos Unzué, ubicado a 40 km de Nueve de Julio –cuenta Arosteguy–. Viví en el campo hasta los 12 años. Allí fui a la escuela. De ahí es toda mi familia. De modo

que el tema rural siempre fue una parte mía. Bicho, que había trabajado como pediatra en Patricios y que seguía vinculada con el lugar, a través de algunos intentos que no habían salido bien, como por ejemplo una huerta comunitaria, me convenció de crear el teatro comunitario ahí. Era plena crisis y Patricios, además, venía de una crisis de 30 años".

"No sé cuándo comencé a ir a Patricios como pediatra –escribió Hayes en 2003, en el periódico zonal *Extra*—. El primer día que volví me pareció un fantasma del pueblo que había sido: taperas al lado de casas afrancesadas, baldíos. Ex sedes de ex instituciones. Calles largas y desiertas. Ovejas, gansos y caballos. Jardines y huertas desperdigados. Poco a poco la gente empezó a tener nombre para mí. Día a día iba conociendo a las personas, sus peripecias para poder comer a diario, para lograr juntarse con los alimentos que daban en la delegación municipal. Entre todos empezamos a soñar: una vaca comunitaria para que la ordeñaran por turno las familias con chicos, una huerta en el terreno de la salita, que se inundó. Cuando en noviembre de 2002 fuimos con Alejandra Arosteguy al taller de teatro comunitario en La Plata, no dudé un minuto en que eso era para Patricios. Fue, nomás, llegar a Nueve de Julio y en la primera reunión del club del trueque de Patricios presentar la propuesta que nos había sorprendido".

La gente de Patricios se entusiasmó. Unos días después de aquel primer encuentro en el club del trueque, Bianchi y Talento estaban allí para alentar el proyecto y contar su experiencia. Alejandra valora mucho el coraje que tuvo la gente del pueblo, cuando ella y Bicho le propusieron hacer el grupo de teatro comunitario: "Nosotras habíamos podido ver en La Plata El Fulgor Argentino y habíamos hecho el seminario. Sabíamos lo que queríamos. Ellos no. Sin embargo, confiaron y apostaron. A mí prácticamente no me conocían. Así empezamos: con encuentros, charlas, anécdotas. Inevitablemente, el tema del cual quería hablar la comunidad era el del ferrocarril". Cuatro meses después, en el andén de la estación abandonada, se estrenaba Nuestros recuerdos. Y había mucho que recordar. Ya en 1906, por ejemplo, en la Estación La Trocha, de Nueve de Julio, había existido un tren con destino a Patricios. La empresa que había llevado el ferrocarril al lugar, pertenecía a capitales franceses. Se trataba de la Compañía General Buenos Aires. Antes de la Revolución Libertadora, en 1955, en el pueblo habían existido 49 equipos de maquinistas y foguistas. En ese entonces Patricios tenía talleres de reparación de máquinas. Junto con la Libertadora se cerraron ramales y miles de trabajadores fueron despedidos. Así fue como 1977 fue el año en que Patricios vio pasar el último vagón. El pueblo quedó vacío. "Estrenamos el 2 de marzo -cuenta Alejandra-. Los primeros días de febrero habíamos llamado a Bianchi y a Talento, quienes vinieron a ver un ensayo con vestuario. Llegaron junto con Andrea Salvemini, que nos ayudó con el canto. Llovía. Ellos, parados en las vías, paraguas

en mano, nos miraban ensayar. Nosotros, en el andén, estábamos bajo techo. Nos sugirieron algunas cosas que nos sirvieron muchísimo. Estábamos encaminados".

# Trabajar en Patricios

En el trayecto de regreso a Nueve de Julio, luego de aquel fin de semana en La Plata, Alejandra tomó una decisión: dejaría su grupo de teatro independiente y se dedicaría a construir un grupo de teatro comunitario en Patricios. Pensó en llegar y comunicárselo a sus compañeros, y creyó, también, que ellos aceptarían, tan apasionados como ella, su invitación de sumarse al proyecto. No fue así. Incluso la directora de aquel grupo, Lali Odello, a quien Alejandra consideraba la persona indicada para dirigir, le dijo que la ayudaría en todo lo que necesitase, pero que a ella no le interesaba participar. Alejandra tuvo que animarse. "Trabajé desde la inconsciencia total. Si hubiera sabido, como sé ahora, hasta qué punto habían calado hondo en la comunidad esos 30 años de olvido, hubiese pensado que era imposible hacer algo en ese pueblo. Dada la gran ingenuidad que tenía y la ignorancia total de lo que pasaba, pude hacer lo que hice. Patricios es (tiene razones de sobra para ello) una comunidad atravesada por la bronca, con 30 años de amargura y de dolor. No hay que olvidarse que durante muchísimo tiempo fue un pueblo ferroviario, con todo lo que eso significa. Ser ferroviario no es cualquier cosa, sino que implica una pertenencia que incluye la seguridad de que los hijos de uno también van a ser ferroviarios, de que hay una determinada proyección de vida. Es más: ser ferroviario era, para muchos, la vida. Y para algunos lo es, todavía. El hecho de que el pueblo haya vivido afectado directa y absolutamente a esa actividad y luego la haya perdido, o, más bien, se la hayan arrancado, fue tremendo. Patricios quedó en la nada, con una población reducida, aislada y olvidada".



Nuestros recuerdos

Por suerte Alejandra, aun desde su inconsciencia y su desconocimiento de las implicancias de tamaña pérdida, inició, junto a *Bicho* Hayes, este proyecto. Con un montón de miedos e inseguridades comenzó a dirigir. Recibió, también la ayuda de la hermana de Lali, Silvina Odello, fonoaudióloga y profesora de música, quien al comienzo facilitó el trabajo con algunas tareas de canto, área que era muy importante, dado que el primer material que hubo fueron las canciones. "Como también me sentía inexperta en la dirección, los que proponían eran ellos y yo organizaba la propuesta -relata Alejandra-. Arrancamos con las canciones. Las escribió Bicho. Es decir: salió de ver El Fulgor Argentino y escribió las canciones. Hoy, con la perspectiva de los años que pasaron y la experiencia acumulada, yo haría la obra totalmente diferente. Empezaría por otro lado. Sin embargo, funcionó. Hubo algo en lo que ellos pudieron reconocerse. A partir de las canciones pudimos empezar a jugar con el cuerpo. Nos ayudó mucho el tema del vestuario, empezar a probarnos la ropa. Yo, en realidad, potencié lo que ellos proponían. Creo que lo que, en realidad, generé fue un espacio en el que estuvieran cómodos y pudieran animarse. Recuerdo que, ante la propuesta de los primeros entrenamientos para mover el cuerpo, aparecían en el grupo los ejercicios de educación física de la escuela. Se veía todo muy militar. Así que al comienzo trabajé mucho con música, para que bailaran y dijeran textos con la música". El 2 de marzo de 2003, entonces, estrenaron y allí empezó un largo período que sacó a Patricios de la invisibilidad, ya que, como sus habitantes dicen, "volvió a estar en el mapa", lo cual fue muy bueno. En esos años el grupo organizó varios encuentros de teatro comunitario, dos de ellos nacionales (2003 y 2004) y llevó Nuestros recuerdos por muchos lugares que habían vivido una problemática similar. "Fue muy sano, para la gente que participó, retransitar la historia con un proyecto, desde un lugar colectivo", explica Arosteguy.

Pero, al mismo tiempo, junto con esa visibilidad que dio un respiro a tantos años de olvido, vino la mirada de los medios. Canales de televisión, diarios, revistas, páginas Web y programas de radio conocieron la historia del grupo de teatro. "Yo estuve muy preocupada con todo eso de la mediatización. Con el tiempo comprendí que para ellos, que habían vivido ese gran dolor, fue muy importante la visualización. Ahora, si todo moría ahí, estábamos fritos. Desde los medios se generalizaba, al decir que el teatro había hecho renacer al pueblo. Es muy cierto que un grupo de gente se organizó y pudo reconstruir parte de la historia. Eso fue muy importante. Pero había sido un grupo. ¿Y el resto? Aún hoy es muy difícil vivir en Patricios. En muchos sentidos, sigue pasando lo mismo de antes. La gente que se moría de hambre se sigue muriendo de hambre. Y los medios, como siempre, parcializan, construyen una verdad y hacen creer que esa es la verdad. Una comunidad que vive lo que tuvo que

atravesar Patricios no se soluciona así nomás. No se puede hablar, así como así, de que todo un pueblo renació", afirma vehemente Alejandra.

#### Luchas

En virtud de esta problemática, que lógicamente genera divisiones internas, opiniones diferentes, atrincheramientos, Alejandra, basándose en lo que aparecía en las improvisaciones que el grupo hacía sobre la historia del pueblo, propuso para el segundo espectáculo, que está en construcción, que el grupo tomara momentos de la historia de Patricios en los que la gente, más allá de cualquier diferencia, se había unido para luchar. El armado de esta segunda obra (algunas de cuyas escenas ya se estrenaron) mantiene vivo y fuerte a Patricios Unido de Pie. *Luchas*, tal el nombre provisorio del segundo espectáculo, es, según cuenta Alejandra, "una auténtica creación colectiva". Hubo mucho trabajo de improvisación y finalmente quedaron tres momentos de la historia, como esqueleto de la dramaturgia: la huelga del '61, las grandes inundaciones del '73 y el '86, y el acceso asfaltado desde la ruta.



Patricios Unido de Pie

En cuanto al primero, "sucedió cuando empezaba el tema de que iban a levantar el ferrocarril –relata Alejandra– y hubo una huelga nacional. Lo singular en el caso de Patricios es que, durante la huelga, en el pueblo quedaron las mujeres solas, ya que todos los hombres se habían ido al campo en grupos de diez o doce y la gente del campo los alojó. Estuvieron allí 41 días sosteniendo la huelga. Mientras tanto,

corría el rumor de que venía la Federal a llevárselos a todos. Ellos recuerdan ese momento como algo muy intenso y muy fuerte". En cuanto a las grandes inundaciones, ocurrió que en una ocasión en la que los pobladores habían hecho un alteo con bolsas llenas de tierra para frenar el agua, ya que Patricios es un lugar bajo y había llovido tres días, alguien corrió gritando, de noche, por todo el pueblo, que se había roto el alteo. Fue entonces cuando todos se levantaron y lograron detener el agua. Finalmente, el pedido del acceso desde la ruta, que lleva 36 años, indudablemente los liga. "Alrededor de esos tres momentos de unión estuvimos trabajando –expresa Arosteguy—. Esta vez ellos escribieron las canciones. Manejan muy bien el lenguaje teatral. Proponen todo el tiempo. Han cambiado mucho desde aquel comienzo".

Hoy, Alejandra ya no coordina el grupo. Durante 2009 dejó de dirigirlo. Patricios Unido de Pie continúa en su búsqueda y construye un nuevo espectáculo.

POMPEYA, CIUDAD DE BUENOS AIRES

¡Mirá qué linda está Sáenz en la esquina! ¡Mirá esos pibes pateándole al sol! Qué clara está la mañana tranquila, ¡qué oscuro el cielo de la inundación!

Grupo de Teatro Comunitario de Pompeya

¿En qué parte del recuerdo está aquel barrio con algunas calles de tierra, con infinidad de chicos jugando en la calle, aquel barrio en cuyos Carnavales muchos salían con una tapa de olla en cada mano, haciendo las veces de platillos? ¿En qué lugar de la memoria habitan los vendedores ambulantes, esos que en la época de las fiestas iban de aquí para allá con sus animales? ¿Y los chicos revoloteando al lado del Riachuelo, que en aquel momento estaba mucho más limpio? ¿Y las barcazas que eran medio de transporte para las industrias?

¿En qué recoveco, debajo de qué baldosa suenan las voces de los cientos de inmigrantes, especialmente españoles e italianos, que habitaban Pompeya? Así. Así era ese barrio antes. Lleno de vida. Con un montón de brazos del río que se metían adentro, brazos que, con el tiempo, fueron siendo tapados con el relleno de la Quema, que estaba muy cerca de la cancha de Huracán. Con acerías, curtiembres, industria textil. Con un gran tránsito de laburantes a los que se veía en la calle. Con una estación de tren en la que se recibía la leche que venía desde el interior. Con clubes de barrio, orquestas de tango, conjuntos gallegos.

Seguro que en algún lugar todo eso está. Seguro. A pesar de que hoy Pompeya sufre. A pesar de que las industrias pasaron a ser depósitos, de que muchas cerraron, a pesar de que hoy muchos chicos ya no juegan en la calle, sino que no pueden hacer otra cosa que vivir en ella. Pompeya duele.

"Un barrio difícil, hoy —lo define Gabriel—. Tiene mucha historia, pero, tal como están las cosas, le cuesta salir, mostrarse y participar. Creo que Pompeya funciona como un lugar de paso para muchas personas. Saliendo de las avenidas principales, la gente está muy para adentro". Gabriel no vive en el barrio, pero trabaja en él desde hace mucho tiempo.

El Grupo de Teatro Comunitario de Pompeya surgió a fin de 2003 como una escisión de Los Pompapetriyasos, del cual Gabriel Galíndez en un comienzo era codirector. Luego del primer espectáculo de aquel grupo, *Con familias como esta*, él y Agustina Ruiz Barrea dejaron de trabajar juntos. Una parte del grupo quedó con Gabriel y se asentó en Pompeya y la otra parte con ella en Parque Patricios. "Este

nuevo grupo no tenía espacio donde trabajar –relata Gabriel–. Yo daba clases en el Centro Cultural Homero Manzi, pero no queríamos ensayar ahí. Nos fuimos a una plazoleta (Pompeya no tiene plazas, salvo una que es como Plaza Once, en la que la gente está de paso, hay muchos colectivos) que quedaba en Roca y Centenera. Lo armamos bastante rápido porque yo ya tenía una idea de qué quería hacer".

### Intento de casorio

A partir del diálogo con vecinos y estudiosos del lugar, y como resultado de trabajos de improvisación teatral, el grupo armó su primer espectáculo, *Intento de casorio*. En él, la figura de Homero Manzi y del tango tenían una fuerte presencia, en el marco de un sainete musical ambientado en una casa chorizo de Nueva Pompeya en los '20, donde las familias de los tanos y los gallegos, las bataclanas y los *cafishios*, los compadritos y un joven Homero Manzi compartían las alegrías de una historia de amor. En el marco de esa historia se decidía la suerte de un candidato atrapado entre dos pebetas. "Y entre tangos y milongas cada cual decía lo suyo, mezclando broncas y sonrisas en la ternura del arrabal conventillero", describe Fernando Fernández, asistente de dirección. Durante el trabajo de armado del espectáculo, el número de integrantes fue creciendo hasta llegar a ser de 35 vecinos actores al momento del estreno. Este ocurrió el 6 de diciembre de 2003 en Roca y Del Barco Centenera, lugar de nacimiento del grupo.

Pompeya es un barrio de tango, pero ahora ha quedado de eso solamente el mito —considera Galíndez—. Hoy es, más bien, un barrio de cumbia. "Uno pasa por Sáenz y no escucha un tango ni de casualidad", explica. El grupo armó el espectáculo y trabajó en ese lugar que era muy ruidoso. Se le hizo muy difícil quedarse en ese espacio. "A pesar de que yo no lo deseaba —recuerda Gabriel—fuimos a trabajar al Centro Cultural, en Manzi y Tabaré. Yo no quería mezclar las actividades del centro cultural con las del grupo. Tampoco dejar al grupo bajo la sombra del centro cultural".

# La reina de Pompeya

Durante 2005 el grupo alternó las presentaciones de *Intento de casorio* con los preparativos, ensayos y, finalmente, ya con más de 35 vecinos actores, del estreno de una nueva obra, *La reina de Pompeya*, recreación de un singular baile de Carnaval a comienzos de los '50. Esta obra transcurría en un club de Pompeya donde se definía la elección de la reina del Carnaval. Había tres finalistas, una de

ellas la hija del político destacado del barrio. Nuevamente aparecía la figura de Homero Manzi, vecino ilustre del barrio y ya consagrado, quien tenía que coronar a la ganadora. Pero en lo mejor de la fiesta se descubría un fraude y la elección se resolvía de una manera diferente a la imaginada. El espectáculo era un homenaje a aquellas fiestas barriales. "Fue por estar en ese club—recuerda Galíndez, refiriéndose al espacio en el que ensayaban—, un lugar al que en los '50 iban las orquestas típicas, en el que había bailes de Carnaval, que surgió esta segunda obra". *La reina de Pompeya* se hizo durante 2005 y 2006.

En 2006 el Homero Manzi se mudó a una escuela y la coordinadora invitó al grupo de teatro comunitario a irse también para allí. Este prefirió quedarse. Hoy, ese lugar, el Club Juventud y Armonía, es su sede.

# Las ruinas de Pompeya

En 2007 el grupo amplió la convocatoria a nuevos integrantes y reestrenó *La reina de Pompeya*. Encaró, también, la preparación del nuevo espectáculo, *Las ruinas de Pompeya*, centrado en la actualidad social del barrio y su posible recuperación. "Pregunté al grupo de qué quería hablar, y surgió la idea de Pompeya actual, de cómo nos había dejado la década del '90 –explica Gabriel–. Se hablaba de que las fábricas estaban cerradas, de que la gente quería otra cosa. No esta Pompeya gris, chata, vacía. En las charlas e improvisaciones la gente manifestaba algo así como 'estamos arruinados'".



Las ruinas de Pompeya.

A partir de ahí, a mí se me ocurrió (trabajé en eso con Fernando) lo de las ruinas de Pompeya. Generalmente, parto del título y luego desarrollo la obra. Así que rápidamente hice la asociación con la historia de Pompeya en el Imperio Romano, cuando el volcán Vesubio dejó bajo la lava esa ciudad. Empezamos a armar este tercer espectáculo, en el que hay un personaje llamado así, Vesubio, que viene a salvar el barrio, pero en realidad lo estafa. En esta obra nos hacemos cargo de que somos nosotros los que compramos aquello que nos quieren vender", concluye.

Pompeya y su memoria. Pompeya, su dolor y su alegría. En la esquina de Tabaré y Manzi, muchas nuevas voces quieren cantar y contar la historia.

LA PLATA, PROVINCIA DE BUENOS AIRES

Y aquí estamos... juntando las partes, rearmando sueños que soñamos antes.

Canción del Coliseo Podestá (escrita y compuesta por los músicos que en 2004 coordinaban Los Dardos de Rocha, Los Okupas del Andén, Teatro Comunitario de Berisso y Los Tololos Sanos).

La Plata huele a tilo. Está llena de plazas. Allí la gente suele caminar bastante y anda en bicicleta. En La Plata, la enorme cantidad de árboles proporciona una frondosa y agradable oscuridad. Sin lugar a dudas, aquel que vive en la bella urbe de las diagonales tiene una perspectiva distinta de la que puede tener cualquiera que vive en una ciudad cuadriculada. ¿Cómo no tenerla? ¿Cómo no advertir que eso incide en el modo platense de mirar el mundo? Si uno vive en La Plata es de Estudiantes o de Gimnasia. Es tripero o pincharratas. No queda otra. Es así. Antes, hace tiempo ya, cuando no había contaminación, la gente de La Plata iba al río, a la playa de Punta Lara. En suma: La Plata tiene una identidad fuerte, que uno percibe fácilmente si va de visita. Está en su misma geografía, en su trazado, en la gran cantidad de estudiantes que la pueblan, cada cual con la característica de su lugar de proveniencia. Desde las innumerables esquinas la visión es abierta, amplia, ancha.

En La Plata hay teatro comunitario. Es más: en la ciudad misma y en poblaciones aledañas hay ya tantos grupos, que se ha creado una regional: la regional sur.

Cada uno de ellos tiene su identidad, pero uno los piensa juntos, porque, de alguna manera, comparten un tronco común: el impulso de la Comisión Provincial por la Memoria. Por supuesto que antes de que la Comisión decidiera lanzar un seminario dictado por Adhemar Bianchi, Ricardo Talento y Cristina Ghione, varios de los que hoy coordinan los grupos de la zona habían visto teatro comunitario o desarrollado alguna actividad afín. Pero aquel seminario que se dio en 2003 encendió la pólvora. Desde entonces, las experiencias se multiplicaron en los alrededores, los grupos se organizaron como una regional y hasta incorporaron en esta a otros que en un comienzo no estaban, tales como Patricios Unidos de Pie y Los Cruzavías.

Como consecuencia de aquel primer taller que duró tres meses, al que asistieron actores y otros que no lo eran, nacieron Los Dardos de Rocha. Pero ya antes de que eso sucediera, en el barrio Meridiano V algunas personas habían decidido tomar la

estación abandonada y generar allí un polo cultural. Parte de esa gente fue al taller en el Museo de Arte y Memoria: "Cuando se largó el seminario, ya estaba la idea de replicar la propuesta en Meridiano V. Habíamos empezado la convocatoria", relata Verónica Ríos, que en aquel entonces formaba parte del proyecto de la estación y que, una vez terminado el seminario, se convertiría en integrante de un nuevo grupo de teatro comunitario: Los Okupas del Andén.

### Los Dardos de Rocha

Somos Los Dardos de Rocha. Ni soledad ni derrota. Rescatando nuestra historia. el olvido será olvido y la esperanza memoria.

Los Dardos de Rocha

Los Dardos nacieron, entonces, de aquel seminario organizado en 2003 en el Museo de Arte y Memoria, un taller que terminó con un simulacro de espectáculo, esto es, una producción que allí se creó como cierre del proceso, algo así como la puesta en práctica o una pequeña muestra, dentro de los límites del curso, de aquello que era posible construir al trabajar con la comunidad. Esa producción se había generado con los que habían asistido al taller. Cuando terminó el taller se decidió colectivamente que Diego Aroza fuera el director del incipiente proyecto. Diego se había formado, entre otros, con Héctor Bidonde, con Raúl Serrano. Había comenzado su camino artístico muchos años atrás en la Comedia Municipal de La Plata. Trabajaba desde hacía mucho tiempo en teatro independiente y hasta el día de hoy forma parte del grupo La Gotera. "Tuve la suerte de vincularme con el teatro de la ciudad, que siempre estaba en un lugar de no mirarse a sí mismo, sino al entorno", explica.

Aquel trabajo que se había creado se expandió, luego, fuera de los límites del curso y se transformó en espectáculo. En noviembre de ese año el grupo estrenó De diagonales, tilos y memoria, ahí va nuestra historia, en plaza Moreno. "La obra narra hechos que no tienen una estructura, ni en lo temporal ni en lo temático -describe el director-, hechos y mitos de la ciudad de La Plata. Habla de ellos de un modo similar a lo que es el armado de la memoria, es decir, de una forma caprichosa. Creo que el espectáculo ha logado tener el espíritu de nuestra ciudad, con la presencia de los estudiantes y con la impronta de las luchas de los '70. El lugar referencial de los movimientos políticos estudiantiles marca casi constantemente el espíritu de la obra. Y creo que eso también ha sellado muy fuertemente a la ciudad

de La Plata". *De diagonales, tilos y memoria, ahí va nuestra historia* continuó, como una estructura abierta a la que se podían agregar nuevas escenas. "Seguimos, desde entonces, con ese espectáculo, con subidas y bajadas —relata Raquel Stefanizzi, integrante de Los Dardos—. De ser un grupo numeroso pasamos, en determinado momento, a ser muy pocos, a tener mucha dificultad para convocar gente y armar un nuevo espectáculo. Tengo la imagen de que Los Dardos empezamos muy arriba y, de que luego, en algún momento, estuvimos en peligro de extinción —analiza Raquel—. Mucha gente se fue a hacer espectáculos teatrales —continúa—, otra a hacer espectáculos de narración. Algunos se fueron a Los Okupas".



De diagonales tilos y memoria, ahí va nuestra historia.

La obra, pensada para un grupo mucho más grande de personas, era difícil de sostener con menos integrantes. Pero ocurrió que, en determinado momento, en medio de estas idas y venidas, Los Dardos comenzaron a ensayar en una escuela. Allí prepararon unas escenas basadas en algunos hechos de la historia de ese establecimiento. Les fue muy bien. "Así, lentamente, empezó a acercarse gente y nos reencaminamos", cuenta Raquel. Rearmaron *De diagonales...*, y continúan, renovados.

# Los Okupas del Andén

Esta tarde se inaugura la estación con promesas de avance y de progreso. Los pitucos, el gauchaje, los vecinos nos juntamos, nos reunimos para eso.

Desde Mirapampa hasta Avellaneda ¡cuánta gente viaja! ¡Cuánta gente llega! En el bar de Ocampo todo es alegría. Toman la ginebra mirando la vía.

Los Okupas del Andén

Con Los Okupas, cuyo nombre, obviamente, nace de su situación de ocupantes de la estación, fue diferente. "Uno de los chicos del Centro Cultural Estación Provincial, de Meridiano V, había visto El Fulgor Argentino y proponía hacer teatro comunitario", cuenta Verónica Ríos. La idea era abrir las puertas del centro cultural, que era la estación tomada. No estaban bien las relaciones con el municipio en 2003. Cada tanto este cortaba la luz en el centro cultural, los echaba. "Lo que necesitábamos en aquel momento era legitimar el espacio con los vecinos. Y armar el grupo de teatro comunitario era estratégico para que estos se acercaran", explica. La convocatoria se realizó, en un primer momento, puerta a puerta, con afiches, volantes, a través de radios y diarios. Dos personas de Meridiano V se anotaron en el seminario en la Comisión por la Memoria. Eran Verónica Ríos y Guadalupe García. Luego se sumó una tercera: Belén Trionfetti, que es la única que queda actualmente en Los Okupas: "Cuando yo me acerqué al centro cultural, el espacio ya venía funcionando -recuerda Belén-. Por lo que sé, la idea de los primeros ex ferroviarios que ocuparon el lugar era recuperarlo para que todos los vecinos pudieran volver a entrar a la estación, y transformarlo en un espacio para compartir actividades". Los primeros talleres que se dictaron fueron para la tercera edad. Aún hoy funciona allí ese grupo. Después se acercó una camada de gente joven que aportó otra mirada. Por eso, en la planta alta se empezó a armar una especie de bar, en el que tocaban bandas y en el que se hacían ciclos de cine. "Comenzamos de cero –explica Ríos–. Hacíamos la convocatoria sin saber qué era el teatro comunitario. Adhemar Bianchi nos fue apuntalando y explicando cómo hacer el proceso, en el mismo momento en que íbamos tomando el curso -recuerda-. Una vez terminado el taller, llegamos a hacer una muestra en diciembre de ese año. Éramos 15 personas. Hicimos tres escenas". Ese trabajo fue el embrión de lo que luego sería el espectáculo Historias anchas en trocha angosta.

En 2004 el grupo se consolidó. La recuperación de la estación abandonada, fue, sin duda, una marca importante de su historia. En la actualidad también se consolidó el proyecto del centro cultural en la estación, que ya tiene un respaldo

municipal. "Hoy se puede disfrutar de otras comodidades que no existían en 1998, cuando esto comenzó", explica Belén.

Desde el principio, Los Okupas del Andén tuvieron coordinadores muy jóvenes y una forma de organización de mucha discusión y asamblea. "Me sumé al grupo en 2006, porque me enteré que necesitaba músicos. Lo primero que me llamó la atención fue la organización y el objetivo de generar todo en conjunto", relata Diego Insaurralde, coordinador musical desde ese año. Los Okupas son de mucho debate y plenario. Los integrantes, en su mayoría, tienen entre veinte y treinta años, aunque hay, también, alguna gente más grande, así como un puñado de niños. "Me sumé al grupo porque una amiga de mi hermana estaba ahí —continúa Diego—. No tenía idea de qué era teatro comunitario. Yo tocaba guitarra, estudiaba en Bellas Artes. Cuando me acerqué, me encantó la dinámica de trabajo, disfrutar del juego, del proceso. Venía de una institución mucho más estricta. Esa idea de 'las bellas artes' no era tal en este grupo, sino que el arte era visto, más bien, como una herramienta para decir algo. Me fascinó salir del lugar de 'el artista'".



Historias anchas en trocha angosta

Historias anchas en trocha angosta cuenta la historia del Ferrocarril Provincial desde que se inauguró en 1912, su época de esplendor, algunas anécdotas del barrio Meridiano V, y luego la decadencia y posterior cierre del ramal. Finalmente, cuenta cómo se transformó ese espacio en un lugar donde Los Okupas se juntan a hacer teatro. "Fuimos recopilando las historias en los Mates con Historias, que eran

encuentros con ferroviarios y vecinos del barrio. También consultamos recortes periodísticos y libros", expresa Belén. Cuando terminaba 2004 se realizó el Segundo Encuentro de Teatro Comunitario, en Patricios, provincia de Buenos Aires. *Historias anchas en trocha angosta* "se estrenó para el viaje a Patricios, en 2004 y se cerró definitivamente en 2006, cuando me sumé yo", cuenta Diego.

Posteriormente, Los Okupas crearon un espectáculo más pequeño, al que llamaron *La fiesta electoral*. Al momento de escribir este libro, están preparando otra producción basada, también, en historias del ferrocarril. Alejandro Piro se sumó a la dirección teatral.

Okupas y Dardos, Dardos y Okupas. Ellos fueron los primeros, con dos orígenes completamente distintos. Luego, con el tiempo, algunos integrantes de estos grupos participarían de nuevos emprendimientos en otros lugares cercanos: Los Hornos (2006), City Bell (2006), Bavio (2007). En Villa Elisa empezaría un proyecto que luego no prosperaría y en Sancinena aparecería uno en 2008. Los de Berisso y Tolosa, nacerían en 2005, a partir de un proyecto presentado al Instituto Cultural de la Provincia.

LA BOCA, CIUDAD DE BUENOS AIRES

Porque en La Boca la gente ama y desparrama su algarabía...

Canción tradicional de La Boca

Había mucha gente aquella noche en la plaza Islas Malvinas de Catalinas Sur. Andrea Salvemini aguardaba adentro del barco de Venimos de muy lejos con el acordeón colgado. Mientras esperaba, probablemente vinieran a su mente evocaciones de unos años atrás, aquellos recuerdos de cuando tenía 16 ó 17 años y tocaba en el grupo de flautas de la escuela Della Penna, un grupo que había participado en el primer espectáculo de Catalinas, Los comediantes (1983), basado en textos del Siglo de Oro Español, con música del Renacimiento. Probablemente recordara, también, con el acordeón preparado y adentro del barco, que durante ese tiempo se había dedicado a estudiar la carrera de música en el Conservatorio Nacional, se había casado y había tenido su primer hijo y que, poco tiempo atrás, Adhemar Bianchi la había encontrado en la calle y la había invitado a sumarse nuevamente. Y allí estaba Andrea esa noche, adentro del barco, con el acordeón, instrumento que tocaba desde hacía apenas una semana. Ella era flautista y había estudiado piano en el Conservatorio, pero eso del acordeón, la verdad es que, hasta aquel momento, nunca. Es que en Catalinas tocaba siempre Elvira, pero justo en el reestreno de Venimos... había tenido que viajar al interior. También tocaba María José, pero esa noche ella hacía el personaje de La Polaquita. Andrea había aprendido a manejarse con el acordeón en una semana. Es cierto que era música, pero en una semana, aún con la ayuda de María José, no era tan sencillo. Sin embargo, tenía todos los acordes y las melodías in mente. Sabía la digitación. Estaba preparada.

Llegó el momento. El barco se abría. Salían ya los inmigrantes. Ya se avecinaban las primeras palabras: "Venimos de la Europa, de hambre, de la guerra...". Había dado el pie, los primeros acordes funcionaban y ya todos estaban cantando. La plaza llena, las luces. Todo estaba bien. De pronto miró hacia público. No mucho tiempo atrás ella había estado sentada mirando la función en esa plaza de la infancia. "¡Cuánta gente!", pensó. Y en eso, repentinamente, todo se le borró de la cabeza. Laguna. No recordaba nada, absolutamente nada de lo que tenía que tocar. ¿Qué hacer? El grupo siguió cantando. Andrea respiró, se acomodó, y se acopló unos acordes después. No se olvida más de aquella noche. El tiempo y el trabajo harían que más adelante fuera ella quien enseñara acordeón a un montón de personas que se sumarían luego a Catalinas.

"Un tiempo después, como yo tenía formación en dirección coral y Cristina Ghione no iba a estar en el grupo, ella decidió que yo me hiciera cargo de eso. Para mí era un desafío. Nunca había tenido la experiencia de trabajar con gente que no supiera cantar. Todo mi trabajo en Catalinas, a partir de ahí, fue una especie de laboratorio. No solo para que aprendiera la gente lo que yo le podía dar, sino para aprender yo a trabajar con gente que no era música", relata Salvemini.

Andrea vivió casi toda su vida en el barrio Catalinas. Sus padres y sus abuelos eran de La Boca. Es más: sus abuelos vivían en un lugar que luego fue uno de los locales por los que pasó el grupo Catalinas, más precisamente el de Olavarría, debajo del puente. Y, por supuesto, Andrea siempre fue al club, a Boca.

3,80 y crece, su grupo en la actualidad, empezó ahí: "Yo iba al club Boca Juniors, a la pileta. La pileta tiene la particularidad de que allí se reúne la gente vieja de La Boca, la que vive desde hace mucho tiempo en el barrio. Así que esta gente que iba a la pileta, siempre se reunía y cantaba. Cantaba canciones viejas de La Boca. Y cuando hacía los asados se ponía a contar historias y recordaba personajes, como por ejemplo Cualo, que era un peluquero muy famoso de La Boca, algo así como el primer travesti. Él salía en las comparsas. En esos asados, estos habitantes del barrio recordaban, también, a Los Nenes de Suárez y Gaboto y evocaban el surgimiento de las murgas. Yo los escuchaba. Tenía conocimiento de esto porque mi papá y mis abuelos nos contaban. Mi papá había salido en la murga de Los Nenes. Mi abuelo había ganado un premio con una pagoda de chino en la comparsa del club Bohemios -relata Andrea-. Esta gente, todos los años hacía, como cierre de la pileta, una comparsa en la que desfilaba con todos los trajes, los bombos, los martillos, las zambombas, toda esa tradición italiana. Las canciones eran muy sencillas, con letras que hablaban de las cosas que pasaban en La Boca, canciones algunas que estaban escritas en genovés". Y ese año (2004) le pidió a Andrea que organizara el cierre de pileta. "Empezamos con Pablo Bocchicchio a ayudarlos. Durante el transcurso de esta preparación nos manifestaron sus ganas de continuar en el invierno. Yo tenía poco tiempo, pero les dije que organizaran ellos y que cuando tuvieran claro quién iba a participar y qué es lo querían hacer, nos llamaran. Esto fue a fines de febrero, comienzos de marzo. Alrededor del 15 me llaman y me dicen que se van a reunir en la casa de Pérez Celis y que van a estar algunos historiadores de La Boca, y otras personas interesadas". Los futuros integrantes de 3,80 y crece eran los que estaban en el club, hijos de los inmigrantes italianos que llegaron a La Boca, muchos de cuyos padres siguen hablando el dialecto. En ese momento eran ocho o diez personas. Ahí se empezó a armar un bosquejo de lo que ellos querían: contar las historias de La Boca y todo lo que se hacía en los Carnavales. "Comenzaron a relatar las cosas que pasaban en el puerto -recuerda Salvemini-: que había piringundines, lo que pasaba en los conventillos,

etcétera. Lo que me daba un poco de miedo, como yo tenía muy incorporado Venimos de muy lejos, era quedar pegada con eso. Pero bueno: creo que lo logramos, porque yo traté de que las escenas elegidas no tuvieran nada que ver. Ellos no tienen en su horizonte las cosas que ocurrieron políticamente en el país. Eso no aparece en sus relatos. Es como que lo anulan. Todo lo que Venimos de muy lejos dice acerca de los anarquistas y otras cosas, ellos no lo toman. Por otra parte, lo de 3,80 se ubica en los '50, '60, la época en que ellos vivieron, mientras que Venimos... comienza mucho antes. Lo que quieren remarcar es el espíritu que tenían en su juventud", explica. Andrea se refiere a que en la escena de la procesión, por ejemplo, se habla de cualquier cosa menos de la cuestión religiosa. Se sacan el cuero, se critican los unos a los otros, se habla del partido de Boca y se afirma que la procesión no puede pasar por tal o cual lugar porque eso es yeta para el partido, etcétera. "El trabajo consistió en un montón de improvisaciones y ejercicios teatrales que coordinó Pablo. Yo me ocupaba de las canciones. Comenzamos a recopilar lo que ellos querían cantar y empezamos a trabajar la actuación de cada uno. Los únicos que tenían algo de experiencia eran los hombres que habían estado en las murgas. Un grupo de ellos comenzó a escribir. Se empezó a sumar gente". Empezaron a armar escenas: la serenata, la procesión, el incendio, los bomberos, situaciones todas que tenían que ver con lo que ellos habían vivido, en las que aparecía la solidaridad en el conventillo. "Era cortito al comienzo. Estrenamos ese mismo año. Armamos un hilo conductor: la historia de la Margarita y el Miguelito y algunos personajes que aparecían en varias escenas, como el papá de la Margarita, que, por un lado iba de cabaret en cabaret, pero, por el otro, pertenecía a la iglesia y no la dejaba a la hija ni salir a la esquina. Con espíritu boquense, así se llama el espectáculo, critica, también, ese doble discurso que había".

"Este es el único espectáculo que tenemos —explica Salvemini—. Le vamos agregando escenas que ellos quieren que estén, por ejemplo, la feria, la famosa feria de La Boca, o el velorio, con el tipo que va al velorio a comer sin tener nada que ver con los familiares. Es una estructura abierta en la que se van agregando escenas todo el tiempo. El año pasado metimos la inundación, la carpita de Marta, que es el cabaret (Marta era una gitana que tenía un cabaret), y la escena del baño, que al parecer siempre se tapaba. También la del Spurnachiato, que era un plomero que iba por la calle diciendo siempre un texto para vender sus servicios".

Los primeros años el grupo se juntaba en la Asociación de Maquinistas Navales. Como luego esta cerró, ahora ensaya en la escuela Della Penna y en el teatro Verdi. El nombre tan particular remite a la marcación que había frente a La Boca, o sea en la isla de Marchi. Allí, un semáforo indicaba la altura del río. Cuando este iba subiendo, cuentan que la noticia se iba comunicando a los gritos: "¡2!", "¡2, 50!", "¡3 metros!". Cuando el río llegaba a 3,80 era porque se inundaba toda La Boca.

3,80 era la marcación de la inundación. En ese momento todos los que vivían abajo tenían que subir a llevar las cosas a los vecinos de arriba. "Jugaban a la lotería, cocinaban en la casa del vecino una comida comunitaria. Todo era así hasta que bajaba el agua. En los patios tenían los botes para ir a comprar, para ir a la escuela. Ellos lo cuentan como una fiesta. A pesar de que había mucha pérdida en cuanto a algunos muebles, realmente para ellos la inundación implicaba compartir con el otro y un sentido de la solidaridad muy fuerte", remata Andrea.

3,80 y crece: un grupo boquense hasta la médula.

RAMOS MEJÍA, PROVINCIA DE BUENOS AIRES

Los DespaRamos, señor, le damos palo al dolor. Porque apostamos por la esperanza de hacer un mundo mejor.

DespaRamos

Es 1994. Parada frente al Teatro de la Ribera, en La Boca, con los ojos desmesuradamente abiertos, Betty no lo puede creer. Está verdaderamente impactada. Nunca ha visto cosa semejante. Se siente conmovida, impresionada. Betty, que desde hace muchos años vive en Ramos Mejía, en la zona Oeste del Gran Buenos Aires, siente, mientras mira la enorme pasarela a través de la cual los vecinos actores de Catalinas pasan desde la puerta hacia el interior de la sala, que con tal de estar en ese grupo y vivir el teatro con esa intensidad, está dispuesta a atravesar la ciudad y viajar a La Boca, el sur de la Capital. "¡Qué increíble esto! –se dice—. ¿Cómo lograrán tener tantas personas en escena? ¿Vecinos de La Boca?".

. . .

Podría decirse que la historia de DespaRamos empezó diez años antes de su fundación, cuando Beatriz Romeo vio, en el Teatro de la Ribera, *Venimos de muy lejos*, del Grupo de Teatro Catalinas Sur. En aquel momento el espectáculo incluía una parte en la calle, *El Parque Japonés*, fragmento que luego adquirió autonomía y que, con el tiempo, se convirtió en un espectáculo aparte de *Venimos*... "Vi el grupo Catalinas en el Teatro de la Ribera cuando mi marido, Carlos Cavanna, formaba parte, junto a Lito Cruz, de la gestión en esa sala. Fue en 1994. Ahí se presentó *Venimos de muy lejos*. La parte del Parque Japonés tenía, en aquella ocasión, como marco, el Riachuelo y todo ese paisaje tan especial de La Boca. Ellos ingresaban, luego, a la sala caminando sobre una enorme tarima. Fue impresionante. Nunca vi *Venimos de muy lejos*, ni siquiera después en el galpón de Catalinas, como aquel día, en un escenario enorme en el que la entrada del barco de los inmigrantes era impactante", recuerda Romeo.

Cuando terminó la función, Betty se fue a comer. Justo hasta allí donde cenaba llegó Adhemar Bianchi, a quien ella, emocionada e impactada por lo que había vivido, le manifestó su deseo de sumarse a Catalinas. Bianchi le sugirió que armara un grupo en Ramos Mejía, su lugar, aquel donde ella vivía desde hacía muchos años y en el que venía trabajando con chicos y adolescentes, además de haber participado de otras experiencias teatrales. "Me quedó eso –asegura Beatriz—. Diez años tardé en poder concretarlo, porque no sabía cómo hacer la convocatoria ni cómo empezar".

Una década después de esa noche, se dio la ocasión. Beatriz era dirigente del Banco Credicoop de Ramos Mejía. Se estaban por cumplir 25 años de la fundación del banco y cada sucursal comenzaba a organizar una fiesta. "En la nuestra estaba de gerente Sergio Gisbert —explica Romeo—. Lo fui a ver y le propuse traer, para esa oportunidad al grupo Catalinas. Le sugerí hacer una gran convocatoria, un programa para juntar fondos, etcétera. Le pareció bien y quedamos en que yo hablaría con Bianchi. Yo sabía que Catalinas había llevado *Venimos de muy lejos* a Ituzaingó, así que me pareció posible que trajera su espectáculo a Ramos".



Ramos. Hasta acá llegamos.

Durante aquellos años que sucedieron a aquel primer encuentro en el Teatro de la Ribera, ella había llevado a cuarenta dirigentes de diferentes filiales de La Matanza a ver espectáculos al Galpón de Catalinas y estos habían quedado fascinados. Ahora sentía que se acercaba el momento de invitar al grupo a actuar en Ramos y, ¿por qué no?, concretar aquel deseo que había albergado durante diez años. "Era imprescindible pensar dónde sería la función. Teníamos miedo de que si lo planteábamos en la plaza, justo lloviera ese día. Un tiempo atrás habíamos llevado a León Gieco al colegio Word de Ramos Mejía. En el marco de un programa que se llamaba El Posadas es de todos, se hizo una función a beneficio del hospital Posadas, de modo que yo ya tenía contacto con la directora de ahí. Fui al colegio y le propuse que la entrada fuera un alimento no perecedero o un artículo hospitalario para el Posadas. Me dijo que sí. La idea era, entonces, enganchar los 25 años del Banco con este evento a beneficio del Posadas. Mi idea era hacer esa presentación y que luego Bianchi y Ricardo Talento pudieran dar un seminario y

así ayudarme a arrancar. Lo cierto es que hicimos el programa y recaudamos 8.000 pesos —Beatriz recuerda cada detalle con exactitud—, hablé con los pibes de una cooperativa para que hicieran los choripanes el día de la función y con el grupo de padres de la escuela para que preparara cosas dulces y trajera bebidas. Y hasta hubo que extender el escenario, porque Bianchi decía que era chico".

Todo listo. Llegó el día. Empezó a venir gente y más gente. Hubo que cerrar la puerta, porque se agotó la capacidad. Aquel día, 1.000 personas vieron *Venimos de muy lejos*. Se juntaron dos *containers* de mercadería.

Pocas semanas después se organizó la primera reunión informativa, en la que tomó cuerpo la idea de crear un grupo de teatro comunitario local. El 17 de abril de 2004 comenzaron los encuentros semanales en la plaza Mitre, de Ramos Mejía, los sábados por la tarde, donde 40 vecinos de edades y parentescos diversos, con o sin experiencia actoral, se sumaron a la propuesta de recrear colectivamente historias del barrio, historias contadas por sus propios protagonistas o transmitidas oralmente por otros vecinos.

"Para el 9 de julio hicimos una fiesta, tal como nos habían aconsejado Bianchi y Talento, para generar pronto una propuesta grupal –relata Betty–. La fiesta tuvo una impronta teatral, una especie de escena en la que armamos una situación en la que se generaba una absurda pelea entre Ramos norte y Ramos sur. Luego del enfrentamiento surgía en el medio un grupo de jóvenes que proponía una solución. En esa fiesta, a la que vino Lito Cruz, lo nombramos nuestro padrino".

## Ramos... Hasta acá llegamos

En la segunda parte del año, el grupo, que ya tenía nombre, DespaRamos, se propuso reconstruir la historia de Ramos. La investigación bibliográfica, pero especialmente las improvisaciones de los sábados, fruto de los testimonios orales y del imaginario de todos los integrantes del grupo, fueron armando el entramado del guión. Lo que se había investigado en los libros y documentos bibliográficos fue transmitido a todos los integrantes, que se apropiaron de esas historias, las reinterpretaron, reconstruyeron, deformaron y las volvieron a contar artísticamente. La primera parte iba desde la llegada de los españoles, pasando por el arribo de Ramos Mejía, hasta la época de las quintas. DespaRamos estrenó esa parte en la plaza Mitre y luego se presentó en el II Encuentro de Teatro Comunitario, en Patricios, Provincia de Buenos Aires, en diciembre de 2004. A partir de esa experiencia el grupo comenzó a consolidarse. Al siguiente año hizo tres escenas nuevas. Se sumó más gente. *Ramos... Hasta acá llegamos*, tal el nombre del

espectáculo, comienza con un viaje hasta el 1.500, "cuando la Pampa ya tenía el ombú, pero no la vaca, el caballo y menos el español" y continúa 300 años después, "cuando el primer Ramos Mejía, Don Francisco Hermógenes, llega y tiene cinco hijos con la mujer que trae de Bolivia", dice el programa de mano. "La leyenda cuenta que este mismo Francisco se hace amigo de los indios y que, ahí nomás, los quiere evangelizar por cuenta propia. Herejías, conflicto de poderes y arresto domiciliario. ¿Desapareció realmente el cuerpo de Don Francisco?" –se pregunta *Ramos… Hasta acá llegamos*—. Ese es el punto de partida de un espectáculo que, en su versión completa, llegó hasta los Carnavales del '50.

En 2005 y 2006 se repuso en su pago chico y en otros barrios amigos, participó de encuentros e intercambios artísticos. En 2008 DespaRamos empezó a preparar el segundo espectáculo, que es la continuación del primero, del cual presentó tres escenas en el 7º Encuentro de Teatro Comunitario, que se hizo en octubre de ese año en Buenos Aires. En 2009 estrenó la obra terminada, que comienza con el bombardeo del '55. Se llama ¡Ramos te lo cuenta... a partir de los '50!

Diez años desde aquella función que desató un sueño. Y, probablemente, muchos más, antes de aquel día. La historia de los grupos nunca empieza el día de su fundación. En las vidas de todos sus integrantes hay antecedentes, motivaciones y hasta frustraciones que, con el tiempo, desencadenan nuevos emprendimientos. Beatriz Romeo había participado de un proyecto colectivo en el marco de teatro independiente: "Fui una de las fundadoras de El Galpón del Sur. Todo comenzó cuando participé de un seminario que daba Manuel Iedvabni sobre Bertolt Brecht. Varios de los compañeros de ese momento buscamos un lugar y lo alquilamos. Hice allí varias obras dirigidas por Iedvabni. En un momento hicimos el intento de comprarlo. Juntamos 80.000 pesos (en ese momento no existía el INT, Instituto Nacional del Teatro), y como no pudimos comprarlo, tuvimos que devolver toda la plata. Yo, con mi hija muy chica, comencé a dirigir en Ramos Mejía, a los padres del jardín donde ella iba, luego trabajé con chicos, con adolescentes. Participé en el proyecto Las ciudades cuentan. Puse muchas obras en el Credicoop. Pero cuando surgió la posibilidad del grupo de teatro comunitario, me dediqué completamente a él. Quería quedarme trabajando en mi barrio".

NUEVE DE JULIO, PROVINCIA DE BUENOS AIRES

...al final, en esta vida, somos todos bastante cruzavías. Los Cruzavías, de Nueve de Julio

"El mundo me resulta insoportable. ¡Todo está tan mal! Cada vez soy más inadaptada. Si no hiciera lo que hago, no podría vivir –afirma. Piensa y, tras una breve pausa dice: –Me gustan los barrios. Me siento muy cómoda. En los barrios es más fácil generar vínculos solidarios que en las ciudades grandes. Agruparse y generar situaciones colectivas". Alejandra Arosteguy conoce un barrio del otro lado de la vía: Ciudad Nueva. Está ahí nomás. De Nueve de Julio para allá. Solo hay que cruzar.

En Ciudad Nueva no hay gas natural. Cloacas, pocas. Agua corriente, en alguna parte sí y en otra no. Escuela secundaria no hay. Primaria sí. Una nueva. Una que tuvo la suerte de formar parte de las 700 escuelas modelo. Los chicos van a una secundaria que está del otro lado de la vía. Las maestras no cruzan a Ciudad Nueva. No. En Nueve de Julio, alrededor de un 60 por ciento de la población no cruza. No conoce. No. Para ir al banco también hay que ir del otro lado. En Ciudad Nueva no hay bancos. Tampoco cabinas telefónicas.

Antes era un barrio de fin de semana, ya que la gente del centro tenía las quintas en esa zona. Con el tiempo empezó a poblarse. Gran parte de la gente que emigró del campo se fue a vivir a Ciudad Nueva. Durante los '90 se construyeron allí, con distintos programas de vivienda, montones de barrios, la mayoría muy mal hechos, sin ningún tipo de planificación urbana, con casas a las que se les siguen volando los techos, o sin cimientos. En esos años se cuadruplicó la población. Llegaron muchas personas de los pueblitos aledaños. Empleados rurales, puesteros, peones de campo, fueron parte del éxodo rural. Vino, también, un montón de gente que fue sacada de la ciudad, como la que habita un barrio entero que lleva el nombre de "Madres solteras".

Alejandra siempre había querido trabajar en ese lugar. Durante mucho tiempo no tenía allí gente conocida y no sabía cómo acercarse. Ya desde 2002 dirigía el grupo de Patricios, pueblo rural aledaño a Nueve de Julio. Quería encarar, además, otra experiencia. "Sentía que el teatro comunitario daba, aún, para más". En 2004, un plan de saneamiento ambiental impulsado por el Gobierno de la Nación, mediante el cual los mismos vecinos tenían que ir a detectar los baldíos y las situaciones que generaban perjuicio ambiental, se lanzó en Ciudad Nueva. "Era un programa barrial participativo —cuenta Arosteguy—. Duró cuatro meses. El que lo puso en marcha

conocía la experiencia de Patricios. Yo tengo una amiga que trabaja en la escuela de enfermería de Nueve de Julio, Mónica Blanco, que es la vestuarista y maquilladora de Patricios Unido de Pie. Ella formaba parte de ese plan ambiental que se lanzó. Gracias a su intervención surgió la posibilidad de que se sumara al proyecto de saneamiento ambiental la creación de un grupo de teatro comunitario. Aquel emprendimiento se desarrollaba en la salita del barrio, de modo que el primer lugar de reunión fue ese. La enfermera que atendía allí difundía la propuesta. Empecé a ir a las reuniones en las que se convocaba a la gente a participar del teatro comunitario. El programa de saneamiento ambiental finalmente no funcionó, pero el grupo de teatro siguió".



Romeo y Juliera

Empezaron a llegar los vecinos. La primera fue una señora con la hija y las dos nietas. Todavía están. La enfermera que atendía en la salita le comentaba a todo el mundo y difundía el proyecto. Al principio trabajaban mucho con el tema de la salud. Se iban sumando integrantes. En un momento fueron tantos que no entraron más en la salita. "Durante aquel tiempo se estaba empezando a armar un centro comunitario. El municipio había alquilado un espacio mientras se construía un CIC, Centro Integrador Comunitario. Mientas avanzaba ese CIC, el municipio nos convocó a ir a ese lugar que había alquilado. Allí se sumó más gente –recuerda Alejandra–. Pasaban tantas cosas en el barrio, eran tantos los temas que aparecían, que yo no alcanzaba a vislumbrar qué era lo que había que contar. Pero la cuestión

de la vía y de los dos lados de la vía era recurrente. Un día nos dimos cuenta de que ese era el tema: la vía, cruzar la vía". Alejandra propuso, entonces, tomar como punto de partida la imposibilidad de Romeo y Julieta de concretar su amor y cambiar sus nombres por los de Romero y Juliera, para hablar de la problemática de una chica del barrio que se enamoraba de un chico del centro y de todo lo que sucedía en el medio. La idea tuvo aceptación. En 2005 el espectáculo se estrenó.

Los Cruzavías, así se llama el grupo, está compuesto, en su mayoría, por gente de Ciudad Nueva: porteras, cocineros, docentes, cartoneros y muchos, pero muchos pibes. Estudiantes algunos y desertores otros. Algunos de ellos no se animan a actuar, pero sí a tocar percusión. El trabajo de precalentamiento se hace al ritmo de sus toques en los bombos. "Los Cruzavías son muy dinámicos, y desarrollaron una gran capacidad de gestión. Son demandantes y si yo no estoy, uno agarra la batuta y empieza el calentamiento. Su ritmo es veloz. Todo lo quieren ya", describe Alejandra.

La práctica de teatro comunitario los movilizó. La gran cantidad de jóvenes impulsó a la directora a crear un espacio, fuera del horario de ensayo, solamente para los pibes, que tenían una evidente necesidad de expansión. Un tiempo atrás habían creado el periódico *Cruzate con los cruza*. Con la creación de ese espacio, el periódico creció. Pero además, los pibes empezaron a traer a sus amigos y comenzaron a escribir historias y a filmarlas. Hablaban de aquello que tienen para decir los jóvenes, de qué lugar se le daba a la escuela. Es que ese es un gran tema. La mitad son desertores, porque la escuela es tremenda con ellos. No los cobija. En aquel espacio se largaron a hacer cosas que, incluso en el marco del grupo, no se animaban. Encontraron un lugar para hacer escuchar su voz. Todo eso que allí sucedía se trasladó al grupo de teatro, en donde se habló mucho de que a los pibes nadie los escucha ni les da bolilla. "Con el ingreso de adolescentes al grupo, cambió la manera de contar –explica Arosteguy–. Comenzamos a contar desde la mirada de los jóvenes". Y sí. *Romero y Juliera* quiere ser un reclamo a la sordera del mundo adulto, a la sordera del mundo en general.

Durante 2007 varios de los chicos comenzaron a participar, junto con Alejandra, de los talleres de comunicación social y comunitaria para periódicos barriales que hacía el Culebrón Timbal. "Hubo un taller que incluyó 10 encuentros –relata Alejandra–. Los chicos se iban rotando. En ese lugar había gente de 40 organizaciones sociales distintas del conurbano bonaerense. A partir de esa experiencia empezamos a pensar en ocupar otros espacios con el grupo de teatro, y el año pasado decidimos intervenir en cuestiones públicas grossas. Hicimos, primero, junto con Grillo Rodríguez, que es un profesor de educación física, una red que empezó con el fútbol callejero, y luego comenzamos a armar una red de vínculos con otras instituciones. Nos conoció mucha más gente y se nos abrió un mundo.

Empezamos a tener conciencia de nuestra fuerza". Los Cruzavías tienen un equipo de trabajo en el que, además de Alejandra, están Araceli Secreto en la coordinación musical y Mariana Sánchez, que es docente y diseñadora gráfica. Ella trabajó y trabaja mucho en el espacio fuera del grupo que se les destinó a los jóvenes.

Los Cruzavías crecieron. Lograron juntar dinero para sus viajes, invitar a un grupo de circo de Ciudad Oculta y más. Hoy, la apuesta es apoyar a los chicos que dejaron la escuela para que la terminen. Mucho se ha abierto el horizonte. Algunos quieren estudiar música, otros periodismo, teatro. Pero como varios han desertado, la idea es ayudarlos a que terminen los estudios secundarios. Ya hay un proyecto en marcha. La directora del grupo se sale de la vaina por contar los avances de este proyecto: "Hay muchos jóvenes cruzavías que concurren diariamente en dos turnos al espacio que ganamos en el centro comunitario, para hacer las tareas escolares, intentando aprender en forma divertida y solidaria, entre todos. Somos tres trabajando a diario en este espacio, Mariana Sánchez, Carolina González, que tiene 19 años, y yo".

Alejandra está contenta. El mundo sigue siendo hostil (no cabe duda), pero desde 2004 existen y dan pelea Los Cruzavías. Con ellos la vida es un poco mejor.

BERISSO, PROVINCIA DE BUENOS AIRES

Somos de Berisso, señor. ¡Sáquese el sombrero! Tenemos orgullo de ser el presente de aquellos obreros.

Grupo de Teatro Comunitario de Berisso

Cada vez que jugaba a hacer malabares le venía una sensación muy fuerte, un recuerdo instalado en el cuerpo. Cada vez, nuevamente, casi con un poco de nostalgia, se le aparecía el recuerdo del Riachuelo, de la avenida Pedro de Mendoza, de una enorme cantidad de vecinos actores y espectadores. "Quiero armar un grupo de teatro comunitario acá, en Berisso", se decía una y otra vez. La idea le daba vueltas y vueltas en la cabeza. Javier De Jesús había conocido el grupo Catalinas bastante tiempo atrás. Fue en aquella época en que Venimos de muy lejos se presentaba en el Teatro de la Ribera. Él era de Berisso pero estaba estudiando actuación con Lito Cruz en Capital. En aquel período en que Catalinas Sur estuvo en esa sala, Javier aprendió, en contacto con los integrantes del grupo, a hacer malabares y otras técnicas circenses. Se quedó varios años viviendo en Capital. Después de eso Catalinas fue varias veces a Berisso y llevó Venimos de muy lejos a la Fiesta del Inmigrante. Desde aquella experiencia en el Teatro de la Ribera, esa inquietud le quedó y en los años que siguieron tuvo varias veces contacto con el grupo de La Boca, que también llevó hasta Berisso su murga La Catalina del Riachuelo y el espectáculo El Parque Japonés. "Me nació la idea de armar el grupo de teatro comunitario cuando volví a Berisso -relata Javier-. Las cosas se dieron porque en aquel momento un montón de voluntades se juntaron. Además de mis ganas de hacerlo, existió el impulso de un proyecto para tres ciudades: Tolosa, Berisso y Ensenada. Era el proyecto Escenarios. De las tres, la única que finalmente no concretó el grupo fue Ensenada".

Pero volvamos atrás. En 2003, cuando fue el taller en La Plata organizado por la Comisión por la Memoria, Javier fue a verlo a Adhemar Bianchi, a quien ya conocía de aquella experiencia en el Teatro de la Ribera. "Fui para decirle que yo tenía ganas –recuerda–. No pude tomar el taller. Luego vi nacer a Los Dardos. Además, conocía a Belén de Los Okupas… Ya a finales de 2003 me rondaba la idea de crear un grupo de teatro comunitario en Berisso".

En 2004 se fundó el Instituto Cultural de la Provincia y se creó la ley artística. El Instituto regionalizó la provincia de Buenos Aires. Berisso, Ensenada y La Plata comenzaron a formar parte de la región Capital. Surgió, entonces, el proyecto Escenarios, para las tres ciudades, como una manera de generar polos culturales, con la modalidad de trabajo de teatro comunitario. Berisso propuso que se trajera a Bianchi y a Talento y ellos propusieron que viniera, también, Cristina Ghione. Fue un trabajo de diez meses. "En 2004 lo empezamos a armar (el grupo considera ese el año de su fundación) y recién en 2005 comenzamos a juntarnos con la gente", explica Javier. Él y Clementina Zir, dirigen el grupo desde entonces. "En aquel tiempo yo estaba haciendo la adaptación de mis hijos en el jardín. Allí, de manera absolutamente casual, conozco a Lala –evoca. Lala es Laura D'Angelo, quien ingresó al grupo y se convirtió en la coordinadora musical—. A fin de ese año el ICP cambió de autoridades. El proyecto Escenarios estaba enmarcado dentro de algo que el Instituto había denominado 'proyectos temporales'. La nueva gestión borró todo. Con el Instituto no tuvimos más relación, aunque había un compromiso previo de los municipios de apoyar los grupos".

Teatro Comunitario de Berisso empezó la construcción de su espectáculo, Primeros relatos, en aquel primer período en que trabajó con Bianchi, Talento y Ghione. Pero, ¿qué historia contó? "En Berisso la historia ha sido relatada de tal manera que se ha armado una determinada imagen del inmigrante, del trabajador de la carne. Se ha creado una especie de historia oficial que durante muchos años fue instituida -explica Javier-. No hay que olvidar que es la capital provincial del inmigrante, un título que le dieron los milicos para poder contar cómo el inmigrante sacrificado agachó el lomo. Nosotros, en cambio, trabajamos sobre la otra historia: la de las luchas obreras, la de una comunidad que nunca fue armoniosa, en la que, si el correntino se casaba con la bielorrusa, se armaba un lío tremendo. Fue fácil encontrar material. Claro que había que querer contarlo, decidir cuál iba a ser el eje de la historia. Y nosotros quisimos contar la historia de la clase obrera de Berisso, de la cual todos éramos hijos y nietos". El espectáculo parte de 1905 y terminará en 1955 (al momento de escribir este libro aún no está completo). La elección de los ejes del relato se basa, por un lado, en el anecdotario, así como también en un texto de Zaida Lobato, La vida en las fábricas. La Comisión por la Memoria, por su parte, hizo un aporte a esta construcción, al convocar al historiador Luis Mazzeo, quien acercó, también, material. Finalmente, el grupo visitó el Museo 1871, que tiene la historia de 500 familias de Berisso.

La comunidad de Berisso tiene, como todas, sus particularidades. Según Javier, no existe allí el famoso crisol de razas. "Todas las asociaciones nacieron para juntarse con los paisanos y eran sociedades de socorros mutuos. No había armonía. Cuando se creó la URSS, Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, por ejemplo, se armó lío entre ellas. También, mucho tiempo después, pasó algo así con la colectividad yugoslava, que durante la guerra se separó en varias colectividades. Por

otra parte, en Berisso hay dos asociaciones ucranianas, que en determinado momento se dividieron por su posición frente al comunismo. Y están los lituanos católicos, que en algún momento eran los que daban un certificado que aseguraba que uno era católico y así podía entrar a trabajar al frigorífico. Las colectividades nunca se llevaron bien entre sí. Mucho peor fue cuando en los '40 llegó toda la santiagueñada, los correntinos...". Pero el Grupo de Teatro Comunitario de Berisso quiere contar otra historia. Indagar y dejar salir los saberes de esa población. "Siempre me impresionaron algunas cosas que estaban en la comunidad -cuenta Javier- que habían quedado de una prehistoria de Berisso. Hoy, el Grupo de Teatro Comunitario de Berisso es el único grupo de teatro en una comunidad de 100.000 habitantes. Con los años se fue diluyendo un núcleo de teatro independiente, así como también el teatro popular. Pero hace mucho tiempo, todas esas colectividades que hoy hacen la Fiesta del Inmigrante y que solo conservan su grupo de baile, tenían su cuadro filodramático. Desde el comienzo del trabajo siempre me asombré de cómo ese pasado resonaba en la gente más grande. Cuando yo le proponía ejercicios, aparecían muchas huellas de los estilos que yo me proponía rescatar del teatro criollo. Pero además, en Berisso, nuestro grupo está revitalizando una actividad que estaba prácticamente muerta".



Primeros relatos

Ahora, cuando Javier se pone a practicar aquellas técnicas circenses que aprendió de los de Catalinas, ya no siente nostalgia. Hoy, el teatro comunitario en Berisso es una realidad.

SAN FERNANDO DEL VALLE DE CATAMARCA, CATAMARCA

De este lado de la vía todavía pasa el tren. Para verlo hay que cruzarse de este lado del andén. La estación tiene su historia, olvidada en algún riel. Somos Los Guardapalabras, la contamos para usted.

Los Guardapalabras de la Estación

No se sabe bien cómo fue que ellas llegaron a ese sitio aquella tarde. Merodeaban por los alrededores, tal vez. El lugar les atraía desde hacía tiempo.

No se sabe bien cómo, pero allí estaban. Pasaron por arriba de los alambres y ahora pisaban el andén de la vieja estación abandonada de Catamarca, aquel andén que habían caminado los inmigrantes italianos del norte de la península cuando llegaron a esa ciudad ventosa y seca, a ese valle en el que vivirían a partir de entonces. Marité Pompei tembló. Una mezcla de melancolía y nostalgia le oprimió la garganta. Imaginó cómo los ojos de su padre, muchas décadas atrás, habrían mirado por primera vez ese lugar tan distinto a su Italia natal, cuando vino a hacer la América. Imaginó sus pasos acaso inseguros, quizás emprendedores, sobre el cemento de ese terraplén. Ana Radusky, tucumana y también nieta de inmigrantes, aunque no precisamente italianos, caminaba lentamente a su lado con la profunda certeza de haber llegado a donde quería llegar. La estación parecía hablarles. En sus rincones, en sus recovecos, pero también allí, a pocos metros de las vías olvidadas, la memoria de montones de inmigrantes y de cientos de ferroviarios latía insistente. Un edificio callado, silenciado, relegado, quería contar su historia. Y la iba a contar.

Los Guardapalabras de la Estación habían nacido en 2004, un tiempo después de que se cruzaran los caminos de Ana Radusky y Marité Pompei. Ellas venían de dos mundos teatrales diferentes. Radusky, tucumana, había vivido un largo período en Buenos Aires. En los primeros años del retorno democrático participó de El Encuentro, grupo de teatro dirigido por Jorge López Vidal, que integró el Motepo, Movimiento de Teatro Popular. Poco tiempo después de que él se fuera a vivir a Chile, El Encuentro se disolvió. Ana formó parte de los que crearon, entonces, La Runfla, con dirección de Héctor Alvarellos, un grupo que buscaba investigar el lenguaje del teatro de calle. Más adelante se sumó a Catalinas. Allí se quedó unos cuantos años. Cuando se casó se fue a vivir a Chaquiago, Catamarca. Y así fue como empezó a hacer, junto a Aldo Flores, en ese entonces su marido, una experiencia de teatro comunitario en Chaquiago. El grupo se llamaba La Comparsa y se fundó en 1998.

Pompei nació y se crió en Catamarca. Empezó la carrera de letras y comenzó a hacer teatro a los 18 años cuando vio *La irredenta*, hecha por el grupo de teatro

universitario, dirigido por Oscar Carrizo. Se incorporó a ese grupo. "Hicimos *El círculo de tiza caucasiano*, de Bertolt Brecht –cuenta–. El teatro político era la línea que tenía el grupo de la Universidad Nacional de Catamarca en aquel tiempo. Esa fue mi primera formación. Pero en algún momento empecé a sentir que lo que hacíamos era para muy poca gente, muy poco público. Comencé, entonces, a transitar sola la búsqueda de técnicas y elementos del teatro popular. El primer trabajo que me animé a hacer, ya siendo docente en el teatro universitario, fue *No nos dejan ni las migas*, un espectáculo callejero sobre textos de Augusto Boal. Fue en ese tiempo que conocí a Ana".

Así, en 1998, cuando Ana comenzaba su experiencia en Chaquiago, Marité estaba en el Grupo de Teatro Universitario de Catamarca. Se encontraron.

"Yo llego a Chaquiago y comienzo a trabajar –explica Radusky–. El deseo de conectarnos con gente de teatro de Catamarca, genera la relación con Marité Pompei. Ella viene invitada a Chaquiago y trabaja con nosotros desde su experiencia, cosa que estimula mucho al grupo. Hace trabajos corporales de actuación y de creación grupal que le hacían falta a La Comparsa. Al mismo tiempo, ella estaba intentando que su grupo en Catamarca se volcara al *clown* y al teatro comunitario, y yo voy a Catamarca a trabajar con el taller de la universidad, a volcar mi experiencia, mi manejo del teatro de calle, de espacios abiertos. Así empezamos a trabajar juntas, en un intercambio de grupo a grupo".

En esos años, desde el '99, surgió para ellas la posibilidad de formar un equipo que hacía asistencias técnicas en el intercolegial de teatro de Catamarca (se hace una vez por año y en aquel momento movía muchas escuelas y muchos adolescentes). Se dieron cuenta de que funcionaban bien, de manera que, de ahí en más, empezaron a elaborar juntas la producción de sus grupos, cada una con el suyo, pero haciendo trabajos entre las dos. En diciembre de 2003 viajaron al primer encuentro de teatro comunitario en Patricios: "Me parecía que era un espacio en el que Marité iba a poder comprender el teatro comunitario en sus distintas expresiones —explica Ana—. Fuimos. No participamos con una producción, sino dentro de los talleres y viendo los trabajos de otros grupos. Marité volvió completamente estimulada, con la decisión de llevar adelante una experiencia de teatro comunitario, dentro del espacio de teatro de la universidad".

### Andiamo a Catamarca

Ya de regreso en su ciudad, Marité armó el programa Teatro y Memoria. Lo presentó. Empezaron a trabajar en lo que fue el primer espectáculo de teatro

comunitario en esa ciudad: *Andiamo a Catamarca*, la historia de los italianos en esa provincia. Convocaron a los hijos, a los nietos y a los mismos inmigrantes a crearlo. Estos se sumaron a los que ya venían al taller de la universidad. Indagaron en la memoria, en las experiencias. Hicieron entrevistas, trabajaron con cartas, fotos. Lentamente arribaron a la dramaturgia final.

Hay muchos italianos en Catamarca. La italiana es la inmigración más grande. Luego están la española y la árabe. "Se nos ocurrió eso —cuenta Ana— porque el papá de Marité era italiano. Después de venir de Patricios ella estaba muy movilizada y con la idea de partir de su propia memoria y la de los inmigrantes italianos en la provincia".

Fue importante conseguir que se sumara al proyecto el viceconsulado de Italia. Ana y Marité trataron de convocar a distintas instituciones que tuvieran que ver con la temática de los italianos y su inmigración. Alguna gente que había escrito textos sobre ese tema proporcionó sus libros. Fue bastante nuevo, también, en Catamarca, el hecho de que una producción teatral involucrara organismos que hasta entonces nunca habían pensado que se podían meter en algo así. "Empezamos a ensayar en las instalaciones de extensión universitaria —apunta Ana—. Al principio, un poco, impusimos el proyecto. Marité lo impuso, porque el taller del teatro de la universidad venía con una línea muy distinta".

El nombre Los Guardapalabras llegó después, porque en aquel tiempo se trataba, simplemente, del taller de teatro universitario que hacía teatro comunitario.

No fue fácil legitimarse. "Catamarca es una aldea. Muy particular en cuanto a lo geográfico. Es la suma de varios valles rodeados de montañas. Hay un valle central y está el valle Este, el valle Oeste. Cada uno con características culturales bien definidas. Así como es el paisaje, muy ventoso, desértico, seco, así es la idiosincrasia de la gente en Catamarca: personas muy conservadoras, ariscas. Así como está encerrada entre montañas la ciudad, así tiene una cultura muy conservadora, muy cerrada a lo distinto, y una sociedad cuyos hábitos y costumbres están muy marcados por la religión católica. Aquí el poder religioso está muy ligado al poder político. Y lo distinto es difícil de aceptar. En este sentido, primero nos vieron como algo menor. Nos costó mucho convencer a las instituciones. El hecho de que fuera la universidad la que convocara nos facilitó la posibilidad de presentarnos ante la sociedad italiana y la comunidad en general, conseguir espacio en la prensa y que la gente participara", recuerda Radusky.

Una de las singularidades que buscaron que tuviera esta historia, es la de mostrar los rasgos particulares de los italianos que llegaron a esa zona. "La mayoría de los que vinieron a Catamarca era del norte –explica Pompei–. Mi papá era romano. Hasta aquí llegó muy poca inmigración del sur de Italia. Y

no era el mismo italiano el que llegó al Río de la Plata que el que llegó a esta zona. Aquí vino gente un poco más conservadora que buscaba trabajo y nada más, gente que no se asociaba con otros. Al que pretendía asociarse o tener alguna idea distinta, lo dejaban de lado".

Ana ya no trabajaba en Chaquiago. El grupo La Comparsa siguió, dirigido por Aldo Flores, pero dejó de tener las características del teatro comunitario, siempre abierto a que entre gente nueva. Quedó con un número fijo de integrantes y se abocó a un tema específico: el problema de la minería en esa zona.

Llegaron al estreno de *Andiamo*... Y evidentemente era algo fuera de lo común para el lugar, porque sucedió algo que no esperaban: "Acá llueve poco, más bien casi nunca, pero tuvimos la mala suerte de que el día del estreno se largara a llover. Fue una tormenta fortísima. Tuvimos que suspender ese día y pasarlo para el fin de semana siguiente", evoca Ana. Más allá de esa anécdota, hay cuestiones climáticas que condicionan la producción grupal, tanto en lo que se refiere a la organización, horarios, etcétera, como a decisiones de orden artístico: "En verano tenemos que ensayar cada vez más tarde –describe Ana–. Y tenemos viento. Catamarca es muy ventosa y eso nos condiciona. Se hace difícil trabajar al aire libre. Nos condiciona respecto de qué cosas usar, por ejemplo. Hay que elegir elementos que no se vuelen, para no estar pendientes de eso. Andiamo... fue una producción con mucho trabajo de personajes y de vestuarios y cambios, pero con muy pocos elementos de escenografía. Un espectáculo casi pelado".

## La estación cuenta su historia

Y allí andaban, entonces, aquella tarde, Ana y Marité caminando en la estación abandonada. Quizás Marité haya evocado el sabor de la comida mediterránea que nunca se dejó de comer en su casa, quizás haya escuchado alguna melodía lejana. Tal vez recordó a su madre, catamarqueña, que siendo muy joven se casó con ese hombre que había bajado del tren, justamente en ese sitio, en 1948.

El grupo ya era un hecho, ya tenía un espectáculo, pero hasta ese momento ensayaba en un espacio que pertenecía a Extensión Universitaria. ¿Y si pidieran la estación? *Andiamo...* empezaba con la escena de los italianos llegando a Catamarca. Y ahora ellas estaban precisamente donde eso había sucedido. Siempre habían observado la estación desde lejos (de hecho cuando se entra a la terminal de Catamarca, la estación de tren se ve), pero ahora ya estaban adentro. "Fuimos a ver a quién pertenecía. Nos enteramos de que el ferrocarril

la había cedido a la Municipalidad. Logramos que nos dieran la llave. Nos dijeron: 'Si ustedes quieren hacer, hagan, pero arréglense'. Nos miraban como si fuéramos locas", cuenta Ana. Entraron con el grupo. La limpiaron e hicieron allí una función de *Andiamo...* "Fue tan potente, que la directora de Cultura se convenció. Le pedimos seguir ensayando en ese lugar y hablar de esa estación. Trabajar ahí nos hizo sentir que el edificio y la historia, querían hablar", continúa Radusky. Los avatares políticos de la provincia hicieron que se demorara el permiso. El grupo tardó un año más en retomar esa idea y volver a insistir ante las autoridades municipales. En ese tiempo se dirimió el destino de la estación, y una vez que se decidió que esta quedaba para Cultura, Los Guardapalabras volvieron a la carga hasta que lograron tener la llave. El hecho de hablar de la memoria de ese lugar les permitió involucrar en el proyecto a la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación, a la cual Ana pertenece, como un auspiciante. También apoyaron el emprendimiento Extensión Universitaria y la Secretaría de Cultura de la Municipalidad, que ponía el edificio.

Convocaron a los vecinos para que se sumaran al grupo. También a los ex ferroviarios. La idea era, entonces, contar la historia de la estación. La búsqueda de esa historia les depararía nuevas sorpresas. "El 1º de mayo de 2008 —cuenta Marité—, un día que teníamos libre para hacer entrevistas, fuimos a hablar con un ex maquinista. Por esas cosas que no sé por qué siempre me tocan, el ex maquinista resultó ser mi tío. La familia de mi mamá es muy grande y yo no sabía que ella tenía un primo que había sido maquinista, al igual que el padre, es decir, el hermano de mi abuelo, quien había muerto en un accidente ferroviario. La estación siempre nos había llamado por una u otra cosa. Hasta ese momento nunca habíamos sabido bien por qué. Era un espacio histórico, queríamos escucharlo, prestarle atención, pero desconocíamos que tenía vinculación con nuestras historias personales".

Las historias que se entrecruzan en este segundo espectáculo del grupo, cuentan el destino de muchos ferroviarios: "Mi tío murió en un accidente, y muchos de sus compañeros de trabajo se han ido muriendo no solamente por enfermedad, sino por angustia, tristeza, por el cierre del ferrocarril, que dejó de pasar en 1976. Aquel 1º de mayo en que nos encontramos con ese primo de mi mamá, él nos contó que cuando empezó la dictadura ellos siguieron estando, pero que no tenían cómo funcionar. Aquí había existido un hospital ferroviario enorme y un barrio ferroviario inmenso. Nos contó, también, que él había sido secretario general de La Fraternidad, acá en Catamarca. Salimos terriblemente emocionadas de haber encontrado eso, que era vital para la historia que queríamos contar, una historia que contaría mi tío a través de nosotros".

Durante 2008 la investigadora Marcela Bidegain viajó a esa ciudad, invitada por el grupo. Su presencia ayudó mucho a la organización del nuevo espectáculo, a pensar una dramaturgia con canciones, tarea de la que empezó a ocuparse Carlos Gaibiso, músico, y marido de Marité. En la actualidad, cuando él no puede ocuparse directamente del tema, la encargada es Georgina, hija del matrimonio, estudiante de música y muy joven, por cierto.



La estación cuenta su historia

El responsable de plástica es Carlos Tirabassi. Él trabaja en el diseño de los elementos escenográficos y coordina la realización.

Pues bien. Improvisaron, como es habitual en el teatro comunitario. Siguieron el relato de Humberto Martínez, el tío maquinista. Le pidieron permiso al ferroviario Juan Carlos Cena para autodenominarse Los Guardapalabras, término que corresponde al título de un libro de él (*Los Guardapalabras. Memoria de un ferroviario*). Cena es también autor de *El Ferrocidio*, texto que también consultaron. Juan Carlos quedó como padrino y, por supuesto, aceptó ceder el derecho a usar estas dos palabras en el nombre del grupo. Consultaron el archivo histórico. Y más. Estrenaron el espectáculo en la estación, y durante un tiempo ese fue su lugar de ensayo. Hoy no lo es.

Muchas más sorpresas hubo desde entonces. El día del estreno, al finalizar la función se acercó un hombre con un paquete que parecía ser un regalo: "Era el sobrino de mi tío Humberto el maquinista. Traía una foto, un cuadrito con un artículo de diario de Catamarca del '61, que hablaba sobre los ferroviarios detenidos en la famosa huelga de aquel año", evoca emocionada, Marité. A Ana le

regalaron una cafetera que se habían robado del tren. La gente demuestra, de alguna manera, que se siente identificada. Y el grupo crece. Crece.

Ahora los planes son expandir la propuesta por otros lugares del noroeste argentino. De hecho en Recreo, Provincia de Catamarca y en Simoca, Tucumán, Los Guardapalabras comenzarán a entusiasmar a otros vecinos para que armen sus grupos.

La estación de Catamarca se transformó y comenzó a salir del olvido. Se escuchan pasos en el andén.

TOLOSA, PROVINCIA DE BUENOS AIRES

Somos Los Tololos Sanos, señores, llegan bombos y tambores, para tocar, todas esas melodías repicando en los parches que viven golpe a golpe.

Para algún desprevenido que no conozca la zona, no está de más decir que cuando hablamos de Tolosa nos referimos a la estación anterior a La Plata, a un barrio que está al norte de esa ciudad. Tolosa y La Plata están pegadas. Las separa solo una calle. Pues bien: como ya se dijo, tanto el grupo de Berisso como el de Tolosa surgieron de un proyecto del Instituto Cultural de la Provincia. "La idea era buscar un barrio referencial en cada municipio y desde ahí empezar a recuperar la memoria. Tolosa es, realmente, un barrio fundacional -cuenta Diego Aroza, director de Los Tololos Sanos, que nacieron en 2005-. Allí se asentó el andamiaje de La Plata en el momento de su construcción -continúa-. Tolosa se había creado antes que La Plata. Hasta allí llegaba el ferrocarril y desde ahí se tomaba el camino al puerto de Ensenada. Era, por ende, un punto estratégico entre Buenos Aires y el puerto". Diego, que ya dirigía Los Dardos, había sido convocado para coordinar el nuevo proyecto. Él y Guillermo Guglielmino, que fue el músico en la etapa inicial, hicieron la convocatoria al barrio para contar la historia de Tolosa y comenzaron a generar el espacio creativo. Todo eso transcurría en el primer lugar en el que ensayaron: el club Unión y Fuerza. "Tratábamos de plasmar las historias que aparecían. Al principio tomamos como estructura un modo cronológico de contar, pero con el tiempo la cronología empezó a variar. Nos dimos cuenta de que el espectáculo funcionaba contando distintos hechos, sin estar estos tan estructurados en la cronología". Desde entonces y hasta ahora (2009) el espectáculo está en constante creación. "Empezamos a cruzar el presente con el pasado -cuenta Aroza-. Por ejemplo, hay en la obra una escena que habla sobre un barrio obrero, el primero que se construye para ser ocupado por trabajadores. Un proyecto que trae una mujer, Emma de la Barra, quien va a Inglaterra, toma de allí la idea de edificar un barrio industrial y la trae como un negocio. Compra unas tierras, saca un crédito y construye. A ese barrio luego se lo llama Las mil casas (eran alrededor de cien, pero se dice que quien miraba desde el tren, se preguntaba: '¿Y ahí cuantas casas hay?', 'y... ¡debe haber como mil!' -le respondían-. De ahí lo de las mil casas. En ese barrio de obreros ferroviarios estaba uno de los talleres más grandes. Ese que luego pasaría a Liniers. Hoy ese barrio histórico ha sido diezmado. Se han vendido casas y se han unido lotes para construir caserones que no tienen nada que ver con el estilo general. Nosotros, con nuestro espectáculo, tratamos de hacer mención a la cuestión de vivir en un barrio histórico, pero destrozado. Ese es uno de los modos que encontramos de establecer una unión entre el pasado y el presente", relata Diego.



Historias tolosanas

Historias tolosanas, tal el nombre del espectáculo del grupo, toma algunas de esas historias, así como también trabaja sobre la memoria de los lugares: "Hablamos, por ejemplo, del puente de hierro de fines de siglo XIX, emblema del lugar", explica Aroza. El grupo hizo su primera presentación en septiembre de 2005 en el club San Martín de Tolosa, junto con los de Berisso. Fue el día que se presentó el proyecto Escenarios. Luego, ambos actuarían nuevamente en el gran encuentro de la Red Nacional de Teatro Comunitario que se haría en La Plata, en el que los grupos locales tendrían a cargo la organización, apoyados por la Comisión Provincial por la Memoria.

CITY BELL, PROVINCIA DE BUENOS AIRES

De City Bell su esencia defendemos espacios verdes y su tranquilidad porque extrañamos el mate con amigos, la barra de la esquina y el leño en el hogar.

La Caterva de City Bell

No era algo que ella había preparado. Ni siquiera una idea que venía teniendo. No. Se dio y la vida la sorprendió. "La primera vez que vi Catalinas fue un día que estaba sola en Buenos Aires. Paseaba por Recoleta y me entregaron un papelito que decía: *Venimos de muy lejos*, 150 actores. Me impactó. Yo venía del teatro independiente y no podía creer cómo hacía para laburar tanta gente de tantas edades. Pasó el tiempo. En un lugar que se llamaba El Ágora, se hizo, más adelante, un espectáculo conjunto entre Los Calandracas y otros grupos de teatro callejero. Pasó. Después empecé ir a Catalinas. Llevaba a mis hijos a ver las obras para chicos, pero pasó también. Más adelante, participé en murgas. Un día vi que Bianchi y Talento iban a dar un taller en La Plata. Fue pura casualidad. Me metí", relata Raquel Stefanizzi. Así se convirtió en una integrante de Los Dardos de Rocha. Unos años después se convertiría en una de las coordinadoras de La Caterva de City Bell.

City Bell queda a 7 u 8 km de La Plata. Es un lugar alejado del casco urbano, con gente que vive allí desde que nació y otra que empezó a comprar terrenos, a hacerse casaquintas y a instalarse ahí. "City Bell creció muchísimo. Había muchas calles de tierra y hoy ya hay muchas asfaltadas. Hay centro, escuela primaria y secundaria. Cada vez se está independizando más de La Plata", explica.

En City Bell un grupo de gente quiso formar un grupo de teatro comunitario. Varias de las personas que tenían este deseo habían visto al Grupo Catalinas Sur en Buenos Aires y en sus visitas a La Plata. Esta gente comenzó a buscar información acerca de los orígenes de City Bell, a pensar en cómo era antes ese lugar y en cómo fue cambiando su fisonomía. "Estos primeros integrantes se juntaban a escribir y a comer –relata Stefanizzi–. Pero no tenían quién los dirigiera". En 2006 convocaron a Diego Aroza, pero él ya dirigía Los Dardos y Los Tololosanos. Como no pudo asumir esa coordinación, les planteó a Raquel y a Pablo Negri ir a conducir el nuevo grupo (más adelante se sumaría al equipo Ximena Villaro). Ambos provenían, como todos los que coordinan los grupos en esa zona, del teatro independiente de La Plata.

"Empezamos a ir –explica Raquel–. Ellos nos mostraron todo lo que habían estado trabajando. Tenían mucho escrito, sabían de qué querían hablar (el cambio

de nombres de las calles en City Bell, por ejemplo), pero resolvían de manera individual. No había trabajo colectivo aún. Comenzamos a acostumbrarlos a gestar colectivamente. A los tres meses estrenamos. Nos lanzamos con tres escenitas, porque la idea no era hacer 'la' obra de teatro, sino empezar a mostrar de qué queríamos hablar y cómo lo queríamos contar". A esas primeras tres escenas que contaban la historia de City Bell, luego se le siguieron agregando otras.



Historias de la vida cotidiana de City Bell

Al comienzo, La Caterva ensayaba en dos clubes. Finalmente decidió que su sede fuera El Ombú, que inicialmente había sido de bochas y que sobrevivió muchos años con fútbol infantil, en la época en que los clubes se vinieron abajo. "Y ahora está allí el teatro comunitario, hay una murga...—comenta satisfecha—. En el club están queriendo hacer un trabajo hacia afuera, para retomar el tema del barrio, para que los clubes vuelvan a ser del barrio", explica. ¿Cómo y qué contar de ese lugar? ¿Dónde hacer foco? "City Bell es un barrio de clase media, con un sector de clase media alta. Un lugar muy lindo, arbolado, con mucha casa linda, mucho pajarito, mucho auto importante. Es, también, la villa, que está tapada. Detrás de la vía, en lo bañados, está lo más pobre. Pero lo que más se muestra en nuestro espectáculo es el hecho de que en los '90 un sector social pudo comprar los terrenos, y City Bell se convirtió en un lugar 'chetongo'".

También hay gente que nació en City Bell y alcanzó a ver otra cosa. La necesidad del grupo es mostrar esa contradicción: lo que se ha ganado, por un

lado y lo que se ha perdido, por el otro. La famosa tranquilidad que tenía es una de las cosas que se han perdido. City Bell era algo muy cercano a un pueblo, en el que se podía andar en bicicleta, por ejemplo". Raquel lo sabe muy bien por experiencia personal. Ella es de La Plata, pero sus padres se habían hecho una casita en City Bell: "Mis viejos vivían cerca del club donde estamos ensayando. Tenían un terrenito, se hicieron una prefabricada, una casita de fin de semana. Un día se fueron a vivir ahí, muy cerquita de El Ombú, el club de bochas". Era la parte de City Bell que en aquella época no tenía asfalto, donde estaban los que habían vivido ahí toda la vida. No la parte más céntrica. Ese recuerdo fue el que la convocó cuando le ofrecieron ir a coordinar el grupo. "Porque si uno hoy piensa en City Bell, la asocia con esta gente 'noventosa'. Eso no me interesaba. Pero cuando fui y empezamos a ensayar en El Ombú, tuve otra pintura: la de los pibes de bajos recursos que van a jugar al fútbol, la de la estufa a querosén que lleva un compañero, alrededor de la cual se pone todo el grupo. ¿Qué sé yo! Todas estas personas, de diferentes edades, nos recibieron a Pablo y a mí con mucha calidez". Así fue: en 2006 empezó La caterva de City Bell. Su espectáculo lleva un nombre provisorio aún: Historias de la vida cotidiana de City Bell.

LOS HORNOS, PROVINCIA DE BUENOS AIRES

Somos vecinos del barrio de Los Hornos. Y nuestra historia venimos a contar. Sumando voces buscamos quiénes somos Recuperando la fuerza y la amistad. "¡Ladrilleros!", dijo la partera.

"El año en que lo tuve a mi hijo Ulises, 2006, tenía que hacer más horas de trabajo –recuerda Verónica Ríos–. Yo trabajo en el Ministerio de Desarrollo Social de la Provincia de Buenos Aires –aclara–. A mí y a unas compañeras se nos ocurrió armar un grupo de teatro comunitario impulsado desde el Ministerio. Lo hablamos con Adhemar Bianchi y nos dijo que le diéramos para adelante. Presentamos el proyecto. Teníamos ganas de hacerlo en Los Hornos, justamente porque ahí no había ninguna particularidad. Los Hornos no tiene muchas plazas. Allá hay poco laburo con jóvenes. Salvo algunos clubes que tienen folclore, fútbol y taekwondo, no hay nada".

Los Hornos es una localidad que existía antes que La Plata. La palabra "ladrilleros", que el grupo adoptó como nombre, viene del hecho de que esa era la zona en la que se armaron los hornos de ladrillo para construir la ciudad de la Plata, que ya estaba diseñada. Actualmente queda uno solo, como museo histórico. Lo de "dijo la partera" viene a cuento de un deseo grupal de recordar a María Luisa Daca, una mujer que ayudaba a dar a luz. Iba a caballo, de aquí para allá, a hacer su tarea. Dicen que fue partera hasta los 80 años.

Lo cierto es que a finales de 2006 las chicas tenían que elegir un lugar para llevar a cabo el proyecto que no fuera lejos de La Plata, porque no les daban dinero para viáticos. Largaron, entonces, Verónica (quien, como se ha dicho, había formado parte de Los Okupas del Andén), Adriana Matar, Mary Gusmerotti, que es sicóloga social y se ocupaba de hacer un relevamiento de las cuestiones que tenían que ver con lo grupal y de hacer un registro de la experiencia para llevarla luego al Ministerio, y Sandra Tiseyra, profesora de música y antropóloga. El Ministerio solo les dio dinero para fotocopias y las autorizó a ir una vez a la semana, es decir, a que en lugar de ir al Ministerio, ese día fueran a Los Hornos. "La idea del grupo no surgió de la comunidad, sino de nosotras. Intentamos hacerlo en Los Hornos con la idea de que prendiera. Hicimos un mapeo de los clubes que había. Conocíamos algunos pibes de otros grupos de teatro que vivían ahí", explica Ríos. Hicieron una primera convocatoria repartiendo folletos (para contar la historia de Los Hornos) y como consecuencia de eso se acercaron 20 personas

#### Verano

Empezaron en diciembre de 2006. "No pasa nada en el verano en los ministerios –asegura Verónica con total conocimiento de causa—. De la coordinación, la única que tenía algo de experiencia era yo, pero las chicas entendieron rápidamente cómo era la idea. A ver si me explico –enfatiza—, a ver si se entiende: esa gente venía a ensayar en pleno verano (en Los Hornos la temperatura ascendía a 45 grados a la sombra)". La propuesta, evidentemente, había prendido. El único problema era que Los Hornos, un lugar tan grande como La Plata, no tenía espacios verdes. Había solo una pequeña plazoleta.



Grupo "¡Ladrilleros!", dijo la partera

Estuvieron en distintos clubes. En el centro de fomento de Los Hornos les cedieron un espacio en el sector del club de abuelos, pero les quedó chico. "No entendieron cómo venía la mano, así que conseguimos otro club de abuelos. Hay allí un salón grande y un patio. Esa es nuestra sede. Queda medio a trasmano, de modo que suponemos que mucha gente se queda en el camino. Nos cuesta la convocatoria. Hoy seguimos siendo 20 como al comienzo. Muchos son adolescentes", cuenta Ríos.

Aquel verano el grupo siguió trabajando y llegó a armar dos o tres escenas que presentó en mayo. La Red regional hizo un encuentro de teatro comunitario precisamente ahí, en Los Hornos. Teniendo en cuenta la cantidad de gente que vive en el lugar, podría decirse que no hubo mucho público. Sí hubo mucha gente de la Red. "A la población de Los Hornos le cuesta el teatro callejero. Aquel día la gente no se animaba a quedarse sentada mirando. Hay una falta de conocimiento de lo que es un hecho artístico en la calle. La gente que sí vino quedó alucinada, porque nunca había visto semejante cosa", recuerda Verónica.

## Desafiar el silencio

Luego de ese encuentro, algunas personas se acercaron. Venían con miedo de exponerse. Es que Los Hornos tiene una historia muy dura. La desaparición de Jorge Julio López es uno de los hechos tremendos que ahí sucedieron. Hay allí, además, varios casos de gatillo fácil. Los Hornos tiene la impronta de ser "el lote de atrás, el de los olvidados de La Plata". Es un barrio de laburantes. "Está el casco urbano, con gente de clase media baja, tenés una villa enorme y más atrás tenés las quintas. Es una zona que se formó con los quinteros inmigrantes que venían a cultivar la tierra y con los trabajadores de los hornos de ladrillo, una zona obrera. Fue muy maltratada por la historia del país", cuenta Verónica. Hay un silenciamiento de su sociedad, debido a las grandes represiones que allí hubo. No hace falta ir muy lejos en el tiempo para encontrarlas. Por eso en el grupo había una gran resistencia a hablar. "Cuando los chicos lograron expresarse -sigue-, pudieron hacer mención a la desaparición de Julio López y a la de todos los desaparecidos de Los Hornos, y a los casos de gatillo fácil. De esos relatos salió una escena de la obra. Por otra parte, Los Hornos fue una zona muy popular por sus Carnavales, una zona en la que la clase obrera tenía su lugar para ir a bailar, fiestas, clubes, etcétera. La dictadura hizo que se pasara de esa efervescencia al silenciamiento total, a punto tal, que hoy se hace un espectáculo al aire libre y la gente no se anima ni siquiera a pararse a mirar", reflexiona. Sin embargo, el grupo continuó. Y eso que, un tiempo después de comenzar, el Ministerio abiertamente abandonó el proyecto y no tiene, siquiera, registro de lo que se hizo. "El Ministerio nos dejó a la buena de dios -concluye Verónica-. Nosotros seguimos".

ROSARIO, PROVINCIA DE SANTA FE

Nos saquearon los pueblos y los barrios, nos quitaron las ganas de creer. Juntemos uno a uno los pedazos, armemos nuestra historia otra vez.

Evocación del Paraná

"Yo estaba en Rosario –cuenta Celeste–, entre 2001 y 2002, en una ONG que se llamaba La Rueda. Ahí conocí a Los Calandracas, porque el director de La Rueda los trajo para hacer un seminario de teatro foro que duró tres días y fue muy convocante. Ellos nos hablaron del teatro comunitario y me empecé a entusiasmar. A los pocos días viajé a Buenos Aires. En dos días vi *El Fulgor Argentino*, del grupo Catalinas Sur, *El casamiento de Anita y Mirko*, del Circuito Cultural Barracas y su murga, Los Descontrolados de Barracas. Me vine enloquecida. Pensé, en aquel momento, en hacer una experiencia de esas características en Rosario, pero no sabía cómo".

Así empezó uno de los grupos más jóvenes –al momento de escribir este libro es aún muy joven– de la Red de Teatro Comunitario. Así. Tal como lo cuenta Celeste Monte, directora de Evocación del Paraná, grupo de teatro comunitario de Rosario. Celeste estuvo muchos años en una murga. "Acá –se refiere a Rosario–, en el '98, con una gran cantidad de gente, se formó una murga cuyo nombre era Caídos del Puente, en el mismo centro cultural en el que ahora se armó el grupo de teatro comunitario". Hablamos del Centro Cultural Parque Alem, que depende de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario.

El director del centro cultural, Naum Krass, había sido profesor de Celeste en la escuela de teatro de Rosario (ella había estudiado la carrera de Actuación). "Cuando asume como director, se acuerda de lo que yo le había contado sobre teatro comunitario. En 2006 me llama y me propone convocar a los que venían a los talleres del centro cultural para formar un grupo de teatro de vecinos. De este modo, encuentro el marco para lo que quería hacer. En ese momento éramos dos las que dirigíamos. Sandra Petronio y yo" (a fin de 2007 quedaría Celeste como única directora). En 2006 la secretaria de Cultura era Chiqui González, una persona que recuperó muchos espacios en Rosario: "Recuperó un circuito con vista al río, antiguas estaciones de tren, un montón de lugares —relata Celeste—. Ella alentó muchísimo el teatro comunitario. Es más: nos puso un ómnibus para que pudiésemos viajar a Buenos Aires a ver *Zurcido a mano*, espectáculo del Circuito Cultural Barracas, lo cual fue inmensamente motivador".

# El grupo y sus espectáculos

Parque Alem está ubicado en la zona norte de la ciudad, un barrio de clase media que en algún tiempo fue eminentemente ferroviario. Evocación del Paraná es un grupo con bastante gente adulta mayor y algunos jóvenes. Entre los integrantes hay un bandoneonista y un violinista.



Historias de nuestro barrio

Lo que hoy es Historias de nuestro barrio, en principio se llamó El barrio Sarmiento nos cuenta. "Después decidimos extenderlo más allá de las fronteras del barrio Sarmiento -apunta Ĉeleste-. Es que esta es una historia en la que cualquier vecino de otro barrio de Rosario se puede reconocer". En el centro cultural se hizo, paralelamente a cuando se fue conformando al grupo, una recopilación de historias del barrio. La hicieron unas estudiantes de comunicación social, quienes llamaron a su libro Historias escritas con minúscula. "Charlamos con ellas. Nos pasaron fotos, nos contaron lo que los vecinos habían narrado. Lo volcamos a los integrantes del grupo y se armó un gran debate alrededor de ese material. Empezamos a evocar, a rememorar. El libro fue el disparador. Las chicas hicieron una muestra de fotos en el centro cultural. El día de la inauguración de la muestra presentamos en sociedad al grupo, con breves escenas, que habían partido de las fotos de las chicas. La historia se fue construyendo. En las fotos se veían los quinteros que eran, en su mayoría, inmigrantes italianos. Mi papá empezó a contarme cosas de la época. Comenzamos a armar la historia de las gringas que venían de laburar la quinta, del hijo que quería ser artista y del padre que no lo dejaba porque decía que tenía que laburar la tierra, etcétera. Una vecina que había trabajado en Estexa nos contó su

experiencia allí. Se trataba de una de las fábricas textiles más importantes de Sudamérica, que estaba emplazada donde hoy está el *shopping* El Portal. La tiraron abajo y durante muchos años hubo allí, en ese espacio, un pozo enorme. Esa fábrica era la vida del barrio. Abierta en los '40, había sufrido un par de cierres, hasta que quebró definitivamente. Una fábrica que tuvo delegados de base desaparecidos (eso también lo contamos). El espectáculo está armado con postales de la historia del barrio. Momentos que cuentan las transformaciones que se fueron viviendo".

Evocación del Paraná tiene, además, otro espectáculo, que es una obra de títeres para chicos: *La sombra de la luna*, leyenda sobre el remanso Valerio, una barriada de pescadores emblemáticos por sus luchas y por su resistencia a que los echen de sus tierras. La obra cuenta la historia de un amor contrariado.

Desde Parque Alem, Rosario, un grupo de personas mira su historia, mira el mundo.

BAVIO, PROVINCIA DE BUENOS AIRES

¿Por qué no poder expresar nuestras ideas? ¿Por qué no poder demostrar nuestras virtudes? Apareció la ocasión y la gran oportunidad: teatro comunitario entre la gente está. Pueblo que crea no desaparece. Pueblo que piensa se protege.

Domadores de Utopías

Antes de abordar el teatro comunitario, el de Bavio era un grupo que se juntaba y hacía obras para chicos y las presentaba en distintos pueblos. "Yo empecé en mayo de 2008", explica Raquel Stefanizzi, integrante, como ya se dijo, de Los Dardos de Rocha y una de las coordinadoras de La Caterva de City Bell. El grupo había comenzado en 2007. La propuesta de hacer teatro comunitario había sido de Guadalupe García, quien en el momento en que se fundó los Domadores de Utopías, integraba Los Okupas del Andén.

"La idea de ir allí a armar un grupo apareció porque en la Estación Provincial de La Plata, el chico encargado de la parte de abajo, todo el tiempo buscaba proyectos y consiguió que la Municipalidad de Magdalena diera unas becas. Preguntó quién podía hacerse cargo de la propuesta. La que tomó la coordinación en un primer momento fue Guada. Bavio es parte de la cuenca lechera que, con la desaparición del tren, tuvo bastantes complicaciones. No es el lugar que quedó peor, pero tuvo dificultades. Tiene una la escuela agropecuaria que es muy importante en la zona, a la que va mucha gente de La Plata. Pero se trata de personas que van y vuelven, que no viven ahí –sostiene Raquel–. Cuando llegué en 2008 para empezar a coordinarlos (yo conocía Bavio) me encontré con un grupo de teatro integrado por familias –evoca–. Eran 15 integrantes en esa época (no muchos). Habían hecho obras para chicos, por ejemplo, Hansel y Gretel adaptada a la vida de Bavio. Con Guadalupe habían armado una obra que se llamaba Bavio por el 1900, que narraba cómo se vivía en la época de los tamberos, cuando surgía el tren".

Raquel considera que se trata de un grupo con mucha dificultad para la convocatoria. Bavio es un pueblo de 2.000 habitantes, en el que se conocen todos y esto, a su modo de ver, hace más difícil que la gente se anime a ir a actuar. Es un pueblo rural, con algunas características urbanas, en el cual es muy difícil llegar a la gente. "A mí me cuesta más aún, porque yo no vivo ahí –explica—. Y a la gente le cuesta mucho participar".

Los Domadores tiene su organización y su modo de recaudar dinero: "tal como se acostumbra en muchos pueblos, ellos hacen un 'chancho móvil' para juntar plata", sigue. Hay cosas que el hecho de vivir en un pueblo facilita, como, por ejemplo, ir a hablar con este o con el otro para conseguir recursos, pero, por otro lado, hay prácticas que son muy difíciles de llevar a cabo, como la de pasar la gorra, ya que no se acostumbra. Aun con todas esas dificultades, en 2008, junto con todos los grupos de la región, participaron del 7º Encuentro de Teatro Comunitario, que se hizo en la ciudad de Buenos Aires.



Grupo Domadores de Utopías

Allí están Los Domadores de Utopías, en Bavio, Partido de Magdalena. Allí están, tratando de crecer e integrados a una red zonal muy fuerte.

### Extender los límites

¿Y por qué no? ¿Por qué no extender y propagar el teatro comunitario fuera de los límites del país? Los próximos tres capítulos (las últimas historias de este libro) los dedico a los grupos de Pontelagoscuro (Italia), Málaga, a los proyectos en Sevilla y Barcelona (España), y a la historia de Los Tejanos, de Montevideo (Uruguay), grupos hermanos del otro lado del mar y del río.

PONTELAGOSCURO, FERRARA, ITALIA

Ma siamo qui sentite stiam cantando del paese nostro la memoria colmando il vuoto con le nostre voci per fare della vita un'altra storia.

Grupo de Teatro Comunitario de Pontelagoscuro

Era primavera en Ferrara. Aquella tarde, un grupo de personas entablaba un singular debate. Allí estaban los muralistas Omar Gasparini y Ana Serralta, del grupo Catalinas Sur, de Buenos Aires, que habían cruzado el mar para llevar a cabo la difícil tarea de coordinar y dirigir una gran pintura colectiva. Ahí estaban, también, los vecinos, en una participadísima asamblea en la sala del viejo cineteatro Astra. Cada uno donaba su experiencia mediante recuerdos, anécdotas, fotografias y documentos históricos. Era sorprendente la participación activa de los ciudadanos. En los días que siguieron hubo discusiones, protestas por alguna cosa o algún personaje que había sido olvidado. Hubo consejos, relatos, más fotos. Es que estaban elaborando un mural de todos. Muchos niños de la cercana escuela primaria vinieron de visita y contribuyeron con sus dibujos, para la parte del mural que estaría dedicada al futuro. El resultado, que hoy se puede apreciar desde lejos, llegando desde Ponte Nuovo, es, verdaderamente, una obra comunitaria.

Llegó el momento de poner las manos en la masa. Omar y Ana, aerógrafo en mano él y pincel en mano ella, comenzaban a organizar ese pedazo de historia que quedaría en la pared. Calor y color. Pintura en las manos. Aquel paredón, una de las fachadas del teatro Julio Cortázar, comenzaba a transformarse.

Cuarenta días pasaron. Más pinceles y pinceladas. Comidas y asados en el parque de enfrente. La blancura de la pared fue mutando en relato. Sobre el muro gigante, el pueblo de Pontelagoscuro miraba su pasado y soñaba su futuro.

Llegó el final. En el enorme paredón de la sala Julio Cortázar, es decir, el viejo cine-teatro Astra, ya era posible reconocer algunas importantes figuras del barrio-pueblo, como la del pintor Tito Salomoni o la del queridísimo párroco de la posguerra Don Cavallini (a quien ha sido dedicada la plaza colindante). También la de Puina, el mítico vendedor de golosinas del cine Astra, hoy emigrado a Milán, o las imágenes de personas que todavía viven en el pueblo, como el señor Ennio, cuya familia atendía una verdulería en la via Coperta, o la señora Liliana, quien, trasladada a Occhiobello durante la guerra, fue una de las pocas en encontrar su casa intacta cuando terminaron los bombardeos. El mural se inauguró el día en que

se selló el pacto de hermandad Buenos Aires-Ferrara. Muchísima gente asistió. Algunos cuentan, y los testimonios fotográficos acreditan tal versión, que en aquella oportunidad Omar Gasparini no vistió su habitual overol, sino un traje, aunque sin corbata.

Así empezó el Grupo de Teatro Comunitario Pontelagoscuro: contando su historia en aquel mural. La gente no sabía aún que aquella sería la puerta para recuperar la memoria y que, a partir de esa experiencia, llegaría luego el teatro comunitario y la vida daría una vuelta de tuerca. Pero así sucedió. La semilla de este grupo, sin embargo, estaba bastante más atrás en el tiempo. Fueron algunos integrantes del grupo Teatro Núcleo que se había creado en Argentina en 1974, como laboratorio internacional para el arte del actor, grupo que en 1978 se trasladó a Ferrara, los que vieron la posibilidad de lanzar la propuesta comunitaria en Pontelagoscuro. Durante todos los años que sucedieron a su nacimiento, Teatro Núcleo promovió proyectos que buscaban superar barreras y fronteras político-culturales. Su propuesta siempre consistió en integrar al trabajo del actor elementos de diferentes ciencias y culturas, y en intentar acercarse a la liberación creativa del ser humano. Por otra parte, desde su fundación, el Teatro Núcleo llevó su práctica teatral a los "lugares del sufrimiento" y trabajó con enfermos mentales, drogadictos y marginados, ya que considera que el teatro, en contacto directo con jóvenes y adultos en crisis declarada, ha demostrado insospechables virtudes terapéuticas, readquiriendo un fuerte sentido que parecía haber perdido en este tiempo. "Venimos de casi treinta años de teatro para espacios abiertos -explica Cora Herrendorf, una de las fundadoras y directora del grupo- de la obstinada búsqueda y encuentro, en plazas de medio mundo, de un público virgen, popular, ese público poco consciente de su necesidad de teatro que, frente a nuestros espectáculos, comenzaba a intuir cuánto este podía volverse central en la vida de cada uno y de su comunidad. Ese público es el mismo que participa hoy de la experiencia teatral en el pequeño barrio (o pueblo) de Pontelagoscuro. Los 'comunitarios' son, de alguna manera, la voz de miles de espectadores que se han sentido expresados en nuestros espectáculos en las plazas durante todos estos años y que ahora han decidido tomar la palabra, narrándose a sí mismos". Cora había viajado por primera vez a Europa en el '73 con la Comuna Baires, de la cual formaba parte. Cuando regresó a la Argentina, su compañero de entonces, Horacio, fue secuestrado y torturado por la Triple A. Luego de que lo dejaran libre, la Comuna decidió exiliarse en Italia, pero Cora y Horacio se quedaron y crearon la Comuna Núcleo. En febrero de 1976 fueron invitados con un espectáculo a Italia, específicamente a Palermo. Durante el '78, sin tener demasiada conciencia de lo que estaba pasando, volvieron por un breve período a Buenos Aires, y unos meses después tuvieron que regresar a Europa. Se instalaron en las afueras de Ferrara y fundaron el Teatro Núcleo en una sala a la que llamaron Julio Cortázar, ubicada en lo que había sido un viejo cine pornográfico, una sala en cuya fachada, casi treinta años después, un día de mucho calor, comenzaría la

pintura de un mural con la historia de Pontelagoscuro. "Hacer teatro se transformó en una manera de salvarnos la vida", dice Cora en su monólogo autobiográfico sobre el exilio. Y esa es, de algún modo, la impronta de Núcleo, que desde el comienzo habló de la creatividad como aquello que le daba sentido a la vida.

Aquel día de 2005 se contó la historia del pueblo en la pared del viejo cine-teatro Astra, hoy Julio Cortázar, con el aporte de muchas manos. La cooperativa Teatro Núcleo quiso dedicarle al barrio un gran mural que ornamentase la gran fachada del edificio en via Nuova, con motivo de su reestructuración y reapertura. Este mural, cuyo diseño estuvo a cargo del maestro Gasparini y de Serralta (huéspedes de la Municipalidad de Ferrara, en ocasión de la intitulación del teatro), narra la historia de Pontelagoscuro y de sus habitantes, desde sus orígenes hasta nuestros días. Desde las ocupaciones militares del 1600, hasta los primeros puentes sobre el río y las instalaciones civiles y comerciales. Desde los bombardeos y la destrucción, hasta la llegada de la comunidad marchigiana del pueblo de Cabernardi.



Teatro Comunitario de Pontelagoscuro

"La impactante respuesta de la comunidad de Pontelagoscuro me hizo tomar la decisión de proseguir el trabajo sobre la memoria del pueblo mediante nuestro lenguaje específico: el teatro", relata Antonio Tassinari, director del grupo de teatro comunitario e integrante, también, de Teatro Núcleo. Y así fue como en 2006 se hizo la primera convocatoria que invitaba a los ciudadanos de Pontelagoscuro a participar

de la creación de un espectáculo sobre la memoria del pueblo, que se llamaría *Il paese che non c'è*, es decir, el pueblo (en sentido de pequeña comunidad) que no está.

"Inicialmente no éramos muchos –continúa–. Era difícil convencer a la gente de que eso era posible. Escribí una canción que hablaba de la memoria del pueblo e invitaba a la gente a venir a contarla, mediante el teatro. El estribillo era este:

Vieni, andiamo a far teatro, vieni a far teatro pure te, a tener viva la storia e la memoria del paese che non c'è.

Fui con una decena de personas a cantarla en los lugares donde se juntaba gente: el mercado, la salida de la escuela, las fiestas de la parroquia... Finalmente los vecinos empezaron a llegar. Cuando aparecieron los primeros niños, tuve la certeza de que podíamos comenzar. Durante la construcción del espectáculo invitamos a Ferrara a Adhemar Bianchi, de Catalinas Sur, cuyos consejos y opiniones me resultaron preciosos para comprender la dinámica del trabajo. Volvimos a convocar, también, a Ana Serralta, con quien creamos los primeros muñecos para el espectáculo".

El grupo está formado hoy por más de 50 personas, de todas las generaciones y extracciones sociales. "Creo que el teatro comunitario es un espacio donde todos los participantes sienten que, finalmente, es posible experimentar y vivir concretamente la tolerancia, la solidaridad, la participación -asegura Tassinari-. Toda la comunidad de Pontelagoscuro acogió con entusiasmo el nacimiento del grupo de teatro comunitario y colaboró activamente en la realización del espectáculo: desde la parroquia al grupo de sastrería del centro social, desde la escuela a una gran cantidad de simples ciudadanos, muchísimas han sido las colaboraciones voluntarias que han dado fuerza y razón de existencia al proyecto. En poquísimo tiempo el teatro comunitario se ha transformado en una realidad imprescindible para el territorio de pertenencia, punto de referencia para el crecimiento individual y colectivo. Hoy, esta experiencia se coloca como un verdadero modelo para una posible política social participativa, para el renacimiento de una cultura popular finalmente inclusiva, un modelo que, mediante el teatro, es motor de transformación social, oposición al aislamiento, la intolerancia, la indiferencia, la depresión, patologías endémicas de la modernidad", sentencia. Es extraño, o por lo menos curioso, imaginar cómo funciona un emprendimiento de estas características en un país europeo, en este momento de la historia. Para pensar esa realidad, Antonio cita al dramaturgo alemán Bertolt Brecht, quien se preguntaba: "¿Qué hacer en los tiempos oscuros?". Y luego se respondía: "¡Cantar los tiempos oscuros!". También menciona a Cesare Zavattini, quien refiriéndose al arte cinematográfico, que era su especificidad, decía: "El cine

tiene la obligación moral de luchar para que se puedan crear las condiciones para transformar la realidad, para afrontarla con coraje, con una nueva concepción de la solidaridad...". Tassinari ve con ese criterio la relación del arte con el resto de la vida: "En este presente tan dificil –asevera–, también aquí en la Europa del Primer Mundo muchos estamos seguros de que podemos, de que debemos estar juntos, creando unidos en la memoria, practicando solidaridad, compartiendo".

Después del estreno de *Il paese che non c'è*, Cora Herrendorf, directora del Teatro Núcleo, invitó a las mujeres del grupo a iniciar un recorrido paralelo que las llevó, en 2007, a la creación de un nuevo espectáculo, *Señora Memoria - viaje dentro la memoria femenina*, en el cual estas realizaron una profunda búsqueda dentro de sus raíces, recuperando la memoria de las vidas e historias de sus abuelas, que ellas mismas, como actrices, encarnan en el espectáculo.



Il paese che non c'è

A finales de 2008 comenzó la escritura y los ensayos del nuevo espectáculo con todo el grupo, *Gran Cine Astra*, que se estrenó en febrero de 2009. Este espectáculo cuenta la historia del viejo cine del pueblo, que, con el nombre Astra, abrió en 1949 y cerró sus puertas en 1966. "Contamos las vicisitudes de los que solían frecuentarlo y, mediante estas historias, hablamos de muchos hechos de la historia de Italia que sucedieron durante aquellos años", explica Antonio. También esta vez

el grupo contó con la colaboración de Ana Serralta, de Catalinas Sur, a quien el director invitó a Ferrara para que trabajara con el grupo en la creación y realización de las escenografías y muñecos.

Y otros proyectos nacen. "Nos han llamado de otro lugar periférico y marginal de Ferrara, el barrio Krasnodar, conformado por emigrantes del sur de Italia y actualmente, por una gran emigración extracomunitaria, un barrio donde la criminalidad es muy fuerte —cuenta Tassinari—. Allí ha nacido el nuevo Teatro Comunitario Krasnodar, bajo la dirección de Cora, con el cual se está montando un nuevo espectáculo que se llama *El muro*. Estamos construyendo, junto a un organismo que se llama Centro de Mediación, una red social, que permita incluir a todas las asociaciones, culturales o no. No es fácil, pero lentamente lo estamos logrando".

Muchos cambios se produjeron a raíz de la existencia del teatro comunitario en Pontelagoscuro, desde aquel día en que Gasparini y Serralta propiciaron el debate entre los vecinos para que se pusieran de acuerdo acerca de qué querían contar en el mural que pintarían. Varias primaveras sucedieron a aquella primavera. De algún modo, las palabras que el director escribió para el programa de mano del estreno de Il paese che non c'è, dan cuenta de esa transformación: "... Nos donan la posibilidad de practicar otro mundo posible, aquí, ahora, en la comunidad, para la comunidad. Esta práctica, creo, es la verdadera, única responsabilidad nuestra como artistas. Una responsabilidad que no se basa en arquitecturas ideológicas. Porque la mente, si es dejada sola, es, por su propia naturaleza, especuladora. Un espectáculo teatral, de hecho, puede ser perfecto, políticamente correcto, moralmente irreprochable, pero si no trasforma, si no trae consigo un cambio tangible en las relaciones personales y sociales, es orgánico a un sistema, que es el mismo que arma las guerras, que está fundado sobre la injusticia y la barbarie, ese mismo sistema que decimos querer cambiar. El arte especula o trasforma, no existen terceros caminos. Mis amados maestros y compañeros del Teatro Núcleo y yo ya hemos elegido desde hace tiempo. En Pontelagoscuro ha nacido un grupo de teatro comunitario. ¡Larga vida al Grupo Teatro Comunitario de Pontelagoscuro".

**ESPAÑA** 

A mí lo que me gusta es el teatro boquerón oh...oh...ooooh!!!

Canción del encuentro Catalinas Sur-Málaga 2008

Mónica Lacoste desciende de una familia de actores un poco uruguaya, un poco argentina. Cómicos de la legua, gente que se trasladaba de pueblo en pueblo. Nació en Uruguay y así fue su historia de infancia y adolescencia, hasta que llegó a Buenos Aires y se aferró a la Argentina, como si ese hubiera sido su lugar de nacimiento. También se aferró a Catalinas. "Soy una persona que nunca se quiere ir", dice de sí misma. Y, de alguna manera, esa es su historia, porque anduvo aquí, allá y más lejos aún. Echó raíces y desparramó sueños en todas partes. Creadora de varios grupos en España, algunos con espectáculo estrenado y otros en formación, Mónica Lacoste llevó del otro lado del mar el entusiasmo y la pasión del teatro comunitario.

Pero la historia empieza antes, y para entender lo que vino después y todo lo que sucedió allende los mares, hay que empezar por el principio, cuando de niña, en una escuela de Montevideo, Mónica conoce a Adhemar Bianchi, un niño que muchos años después sería el director del Grupo de Teatro Catalinas Sur. Quién le hubiera dicho en aquel momento que eso sucedería y que ella sería su asistente. "Adhemar y yo nos conocemos desde los once años. Íbamos a una escuela en Montevideo que se llamaba Escuela Experimental de Malvín. Era un lugar muy particular. Es que la escuela pública en Uruguay tuvo siempre una presencia muy importante. Los maestros tenían una gran formación. El modo en que se impartía la educación en ese establecimiento tenía que ver con lo que, muchos años después, serían esas escuelas modernas que hoy enfocan la educación desde el juego, las actividades manuales, con planes de estudio muy especiales. Era bárbara", recuerda. Ahí se cruzaron por primera vez. Después la vida los separó y los juntó. Se encontraron nuevamente en el barrio Catalinas Sur (ambos habían emigrado a la Argentina durante la dictadura en Uruguay), precisamente cuando la cooperadora expulsada de la escuela Della Penna le pidió a Bianchi que diera clases de teatro y él, desilusionado de las manías del teatro profesional, propuso hacer teatro en la plaza, en lugar de dar un taller. Mónica fue asistente de dirección de Adhemar durante muchos años. Pertenece a la época previa al desembarco del grupo en el galpón de Pérez Galdós 93, hoy sede de Catalinas y sala emblemática del teatro comunitario. Algún tiempo

después de aquel comienzo, Mónica se mudó a San Telmo, barrio en cuyas calles empedradas generó una nueva identidad. Y varios años más adelante, siguiendo a su amor, se fue a vivir a Andalucía. La partida la dejó patas para arriba, pero ya estaba acostumbrada a empezar una y otra vez en un nuevo lugar y así sucedió también en esta ocasión. "Soy una persona que nunca se quiere ir -insiste-. Hoy, ya de regreso en Buenos Aires, siento raíces también en Málaga, aunque viví nada más que seis años allí. Me costó desprenderme de ese mar, que me hacía acordar al olor de Montevideo, que a su vez me recordaba el malecón de Cuba. Pienso que si me fuera a algún otro lado también echaría raíces". Sembrar en todas partes. Transformar. Ir a contrapelo de la cultura hegemónica. Huellas que se dejan, con la esperanza de que alguien tome la posta. A eso se lanzó Mónica una vez instalada en Andalucía: "El hecho de vivir en otro país me hizo recuperar una memoria del Uruguay que tenía sumergida, algo muy profundo, de infancia -describe-. Fue en España, en Andalucía, donde hubo palabras que empezaron a tener para mí otras resonancias. Quedé en carne viva. Eso fue lo que me sirvió para incentivar a grupos de pobladores grandes y pequeños de allá, en los que la palabra 'vecino' no tiene el mismo sentido que aquí. Eso fue lo que me hizo despertar en ellos cosas que creían totalmente imposibles. Y a su vez, fue lo que me permitió vivir la reacción de mucha gente de teatro que se movilizó conmigo y dijo: 'Esto es lo que quiero. Ya no más lo que estoy haciendo'. Pero vo no los cambié. Ellos estaban desesperados con los que hacían y yo estaba en una llaga viva".

En esos años Mónica trabajó en la provincia de Málaga, fundamentalmente. Allí consiguió que la diputación invitara en dos oportunidades a Adhemar Bianchi, para fortalecer la experiencia. También trabajó en Sevilla y luego en un barrio en las afueras de Barcelona al que, en los '50, habían ido a vivir y a trabajar muchísimos andaluces. "Fui una joven apasionada y ahora soy una vieja apasionada —dice de sí misma—. Creo que ejercer una profesión tiene que ver con profesar. Vengo de una familia de anarcos y soy muy poco religiosa, pero cada vez pienso más que hay algo que tiene que ver con profesar, con tener fe en lo que uno hace. Eso de que la fe mueve montañas es bastante cierto. Yo he visto mover montañas".

## La quinta estación. Postales cartameñas 1860-1960

En Andalucía a Mónica le apareció una posibilidad de dar clases de teatro. La idea de quienes la convocaron era armar escuelas municipales de arte dramático. Cuando se dirigió al primer pueblo en el que iba a enseñar, se le acercó una

señora de 80 años y le preguntó si podía venir a aprender con el nieto. "Yo le dije que sí, aunque los organizadores me decían que no, que el curso era para profesionalizar a la gente que se acercase", explica. Fue, luego, a otro pueblo y se repitió la situación. Ante este panorama de variedad y heterogeneidad de edades, les dijo a quienes la convocaron, los del Teatro del Gato, que le parecía que lo que se estaba armando eran grupos de teatro comunitario, no escuelas municipales de arte dramático. "Les costó mucho entender eso, por múltiples razones –cuenta–. Quizás en Europa usar la expresión 'teatro comunitario' no sea muy feliz, porque lo comunitario se asocia enseguida a una cultura oficial, por aquello del Mercado Común Europeo. La palabra 'comunitario' lleva a la idea de nueva Europa comunitaria", reflexiona. Lo primero que le dijeron cuando les explicó que eso que empezaban a hacer era teatro comunitario, fue que en países como la Argentina se podían generar tales emprendimientos, pero que allí no les parecía posible. "Yo tomé eso como un desafío. Para mí esa afirmación fue una mojada de oreja. Me dije: '¿cómo no se va a poder?' ¡Si yo lo estaba viendo! Comenzamos a hacer en dos pueblos una versión del mítico El herrero y la muerte. A veces se olvida que esa historia llegó a Uruguay desde Cali, Colombia. Como en Catalinas hicimos la versión de Mercedes Rein y Jorge Curi, se desconoce que el origen de esto para Uruguay fue un cuento del colombiano Tomás Carrasquilla, adaptado para la escena por Enrique Buenaventura, del TEC (Teatro Experimental de Cali), con actores profesionales, pero con una estética absolutamente popular", aclara. Como hubo muchas versiones a lo largo de los años, con diferentes tonadas y marcas del habla, en Andalucía, para poder hacerlo, había que traducirlo al decir local. Mónica logró que un amigo andaluz la ayudara en esa tarea. Así fue como en Rincón de la Victoria, uno de los pueblos de Málaga, al lado del mar, la versión terminó siendo El pescaor y la muerte, y el herrero se convirtió en un "pescaor", un marengo, un cenachero, y en la otra versión, en la serranía, un pueblo de tierra adentro, el personaje se mantuvo como herrero. A todo esto, los grupos seguían siendo, de nombre, escuelas municipales de arte dramático. Cuando llegó el momento de las presentaciones, que fueron casi simultáneas, hubo que pelearse para hacerlas al aire libre, porque las querían hacer en salas pequeñas. "Vinieron cientos de personas en ambos lugares, los pescadores nos prestaron redes, en fin... Eran entre cuarenta y cincuenta personas o más actuando, porque se sumaron muchos cuando hicimos la puesta -relata-. Como siempre sucede, uno que desconfiaba porque le desnudábamos el hombro a su mujer, terminó colaborado para construir una bicicleta con sombrilla y el que caía a último momento y preguntaba si podía estar, tenía una pequeña tarea. Lo cierto es que, más allá de los miedos de que no se pudiera hacer y los reclamos respecto de por qué no habíamos emprendido un espectáculo más pequeño, finalmente lo logramos. Lo hicimos casi simultáneamente en los dos lugares y un pueblo fue a ver al otro. Pero la gente de teatro que me había convocado a mí para dar clase no entendió". Cuando llegó el próximo ciclo, no la convocaron. Pasado un año, el grupo de la serranía pidió que ella regresara y dijo que, de lo contrario no seguía. Fue entonces cuando Mónica puso una condición: que se contara la historia del pueblo. "Tuve mucho miedo -recuerda-. Sentía que estaba sola, que no iba poder con eso y que no los iba a poder convencer. Ellos sostenían que no había nada interesante para contar. Me transformé en una investigadora. Estuve un año estudiando la historia de España, de los pueblos, de la comarca. Y como ese lugar se llama Estación de Cártama, empecé por la llegada del ferrocarril, porque el tren es algo que apasiona a la gente y a mí particularmente", recuerda. Comenzaron a buscar historias. Finalmente pudieron armar la historia de la estación de Cártama. Fue la historia propiamente dicha, la de España, la que les brindó todo. "Descubrimos que Isabel II (1830-1904), que en 1860 había decidido hacer una gira por Andalucía porque eso le convenía a la corona que estaba muy desprestigiada, había llegado a Málaga y le habían inaugurado una estación ficticia, porque la estación no existía. Supimos que entonces le sacaron un vagoncito por una vía y la trasladaron con todo su séquito. ;Más teatral que eso? Revivimos esa situación y fue desopilante. Por otro lado, descubrimos que Alfonso XIII (1886-1931) se dedicaba a solventar películas pornográficas, de las cuales encontré fotos que estaban 'sucuchadas' en los archivos más recónditos. Todo eso apareció y se sumó a la historia de una de las actrices del grupo que sostenía tercamente no ser de allí y no tener nada para contar. Un día le pregunté por su apellido, que era Boutellier, de origen belga, y la mandé a buscar la historia de sus abuelos y bisabuelos. Al poco tiempo trajo la noticia de que su bisabuelo había construido un puente mítico en Andalucía, el puente de El Chorro, al que había ido a inaugurar Alfonso XIII, motivo por el cual, a partir de allí, comenzó a ser llamado El caminito del Rey. Inventamos, entonces, como personaje, al ingeniero Boutellier, que hablaba con la 'egr' y era desopilante, que pensaba que en ese lugar todos eran bestias". Con todo eso y más se creó la obra. Se fue sumando gente. Cuando la presentaron, el pueblo se sintió orgulloso. El alcalde, emocionado. Es que había en el espectáculo un personaje cartero que andaba en bicicleta y resultó que el alcalde había sido cartero y por eso se conmovió. Nadie imaginó de dónde había venido esa idea. "Como todos los que alguna vez fuimos de Catalinas siempre ponemos en nuestros espectáculos algún guiño, en este, La quinta estación, yo había puesto dos personajes de Venimos de muy lejos: Lola y Curro. Ella era prostituta y él cartero.

Allí, en Estación de Cártama, quedó un grupo que sigue funcionado, que se autodirige, porque Mónica no se quedó (regresó a la Argentina) y la gente de teatro que había ahí no asumió esa responsabilidad. "Logramos que en la

estación nos dieran un lugar para guardar las cosas. Pero en Europa es muy fuerte la idea de que no se puede hacer nada si no hay dinero. Es muy complicado convencer a la gente de la autogestión. Por suerte en ese lugar pudimos vivir otra cosa. Los que se sumaron al proyecto, personas que viven una realidad distinta a la de nuestros países, en una sociedad de consumo desarrollada, con un poder adquisitivo que en estas latitudes no hay, tenían, en definitiva, las mismas necesidades que aquí. La televisión, que allá es monstruosa, saca lo peor y además inmoviliza a la gente, que se debilita y se cree sin fuerza. Esta experiencia fue la comprobación de que es necesario jugar, volcar la creatividad, rescatar la memoria con humor, con alegría".

Mientras tanto, el grupo de Rincón de la Victoria trabajó con otro director y ahora está rearmando El pescaor y la muerte. Hay dos franceses que viven en Málaga, uno de ellos Christophe Pouplard, que fue integrante de un grupo de teatro callejero que se separó del Royal du Luxe, y quiere hacerse cargo de este grupo de la costa. Ellos vieron la experiencia de Estación de Cártama y se emocionaron. "Siento que se necesitan líderes –sostiene Mónica en relación a la participación de gente de teatro en este tipo de emprendimientos—, pero no en un sentido tradicional. Me refiero a guías, de personas con experiencia, dispuestas a darla generosamente. En todos los talleres que di con Adhemar a lo largo de mi vida siempre la gente, en primera instancia, decía: "No vamos a poder", y luego podía. Él siempre relata cómo en Catalinas traíamos las máquinas de coser y armábamos el vestuario, y yo le digo que no asuste a los que recién empiezan diciéndoles eso. Que aquello fue un tiempo después, que al principio no sabíamos y echábamos mano de lo que teníamos (arcones, telas, valijas, lo que fuere), sin saber muy bien a dónde íbamos. Al comienzo fue un poco al tun tun y creo que hoy puede serlo, también. Me parece que hay que encontrar un equilibrio delicado que tiene que ver con no imponer la experiencia realizada y, a la vez, saber que existe y aprovecharla".

La primera experiencia que Bianchi y Lacoste hicieron fuera del país había sido en Cuba, en 1992, convocados por Osvaldo Dragún. "Los cubanos decían que allí no se iba a lograr, que ellos eran muy aburridos y qué sé yo y, sin embargo, en quince días se armó una batahola. No había nada, solo la gente —revive—. No había medios. Solo buena voluntad y personas que no sabían qué hacer a la tarde, aparte de ver la novela brasileña, con la que había que competir. Luego, en Andalucía, yo no hubiera podido hacer lo que hice sin la experiencia de Catalinas. Cuando Adhemar viajó, hacía casi diez años que no trabajábamos juntos y no sabíamos cómo iba a resultar. Logré que él fuera y conseguí hacer un seminario con todos los grupos en los que yo daba clases. Con un coche, que casi fundí de tanto subir y bajar la montaña, recorrí toda la provincia de Málaga,

pueblo por pueblo, porque temía que no viniera gente. El taller iba a ser en Rincón de la Victoria. Adhemar decía, como siempre dice, que con menos de treinta no se podía llevar a cabo. Cuando finalmente llegó el momento del seminario, había 130. Llovía, hacía frío y tuvimos que meternos en un lugar cerrado. Adhemar me tiró a los leones y me dijo: ";Ahora qué?". Y una cosa es trabajar con 100 ó 120 personas entrenadas y otra muy distinta hacerlo con personas que venían por primera vez a averiguar qué era esto del teatro comunitario. Y se me ocurrió, entonces, contarles mi emoción de que estuvieran ahí y proponerles respirar todos juntos tomados de las manos. Haber logrado eso superó todas mis experiencias anteriores. Teníamos, en aquella primera oportunidad, un buen músico andaluz, cuyo aporte fue muy importante (el Zuri), va que con la música se tocan resortes muy profundos de la gente". Los siguientes seminarios los hicieron con otro músico, nada menos que un hijo de Mónica, Felipe Firpo y también con Santiago Comín, que ahora tienen 30 y pico años y que eran unos niñitos de cinco cuando el grupo Catalinas comenzó. Esa experiencia del seminario se pudo hacer durante cuatro años y Bianchi estuvo en dos oportunidades. La última vez, el pueblo de Gaucín, allí donde Prosper Mérimée escribió Carmen, lo encontró junto a Mónica convocando a los vecinos por la calle del pueblo, como ambos hacían 25 años atrás. Ella con un bombo con platillo y él con un megáfono. Un pueblo cuya gente asomaba la cabeza por la ventana y decía: "¿Estos dos locos quiénes son?".

# Sevilla y Barcelona

Mónica conocía desde hacía muchos años, por giras que había hecho, a una sevillana de Triana, Maite Lozano, casada con un argentino, Jorge Cuadrelli, que tenían un grupo en Sevilla que se llama Viento Sur. No hacían ni hacen teatro comunitario, pero tienen una escuela y un grupo de teatro con el que llevan a cabo experiencias muy interesantes, tales como rescatar el corral de comedias. Todos los años hacen un intercambio con sus alumnos en Cuba. A ellos les ofreció un seminario en Sevilla, en la sala El cachorro, que terminó siendo un embrión, un grupo de teatro comunitario en formación.

Luego, en Barcelona, a través de un grupo que ella también conocía, llamado Pa´tothom, teatro para todos, en catalán, dirigido por Jordi y Montserrat Forçadas, se generó otra experiencia. "Ellos querían que diéramos un seminario docto, contando la experiencia con video. Yo les propuse hacer una mínima experiencia en el barrio del Raval, porque es un barrio de inmigración, de gente de todos lados. No tenían permiso para hacerlo y para ellos eso era importante. Los europeos piden

permiso para usar una plaza. Hay manifestaciones de protesta que no se hacen si no hay permiso", evoca y explica. Sucedió entonces que una chica, Mireia Salazar, a través del grupo Pa´tothom, propuso hacer la experiencia en el barrio donde había nacido, un barrio andaluz en Barcelona llamado Cornellá. Ese barrio estaba lleno de andaluces que habían llegado en los '50, cuando Barcelona había necesitado mucha mano de obra barata. Mireia les dijo que la gente del ayuntamiento, que era socialista, podía apoyar la propuesta. Así que Bianchi y Lacoste hicieron un taller para los actores del Pa´tothom, y luego una experiencia en aquel barrio. Se logró lo que se puede lograr en ese poco tiempo: agitar, fundamentalmente. Había brasileños, árabes, viejos andaluces. Quedó abierta, también, esa posibilidad. Es otro embrión.

MONTEVIDEO, URUGUAY

En la vieja plaza soplan vientos, se oyen voces de otros tiempos. Martín Gurlekian, Los Tejanos

-¿Me llamaste vos o te llamé yo? –le dijo ni bien entró–. Porque me hablaron de tu trabajo y como quiero hacer grupos de vecinos...

-Sí, ¿conocés lo que hace Adhemar en Buenos Aires?

-Justamente. Hablé con Adhemar. Eso es lo que quiero: teatro comunitario...

Casualidad o como quiera llamársele. Lo cierto es que este fue el diálogo que mantuvieron aquella tarde.

"Entré y me encontré con Amanecer Dotta, a quien apenas conocía, porque él vivió años exiliado. Me habían contado que allá, por los '60, Amanecer había juntado un montón de actores, caballos, soldados y había puesto en escena Los 10 días que conmovieron al mundo, en un estadio cerrado. También que había impulsado cientos de grupos aficionados en Cuba...", relata Enrique Permuy, actor, docente y director de teatro, quien aquella tarde tuvo la grata sorpresa de haber llegado al lugar indicado en el momento justo. Dotta es el coordinador del programa Esquinas, del Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo, un programa que apoya espacios y grupos artísticos de los barrios periféricos, que envía artistas y profesores, gestores culturales, infraestructura y está consolidando centros culturales y teatros en muchos lugares de esa ciudad. Impulsado por Esquinas nació el grupo Los Tejanos que, como su nombre lo indica, son de La Teja, barrio montevideano, fundado en 1842. Da la casualidad de que en ese barrio había vivido Adhemar Bianchi, director de Catalinas, antes de exiliarse en la Argentina. Pero Quique Permuy lo conoció varios años después: "Me formé en una escuela de dos viejos maestros. Una escuela que ellos decidieron abrir, porque la reciente dictadura había cerrado y encarcelado todo lo que pudo. Por 12 años el país fue un agujero negro, al cual no llegaba nada. Se había cortado la rica historia del teatro independiente. Una fuerte insatisfacción y muchas dudas me acompañaron en aquel tiempo, mientras hacía mis armas como actor en diferentes grupos. Entre otros pocos referentes y amigos anteriores a mi generación conocí a Adhemar Bianchi, durante un período breve en que él volvió a Uruguay. Él no soñaba aún con el teatro comunitario.

Viejos saladeros... Los picapedreros... Domingos de fútbol v alquitrán...

Con la vuelta a la democracia, los críticos teatrales organizaron los festivales de Montevideo. Quique estaba en plena formación y crecimiento. Comenzó a interesarle cierto tipo de teatro que, según cuenta, no era muy prestigioso en el medio local: el de calle. "En 1986 conocí al Odin Teatret y a Eugenio Barba -recuerda-. Ese fue el punto de inflexión de mi carrera y de mi vida. Con otros tres o cuatro a los que les pasó lo mismo, empezó el entrenamiento, la profundización: experimentar, equivocarnos y estar muy copados. Yo tenía 33 años y arranqué con acrobacia, luego zancos, las propuestas de Jerzy Grotowski y, sobre todo, los viajes a festivales de teatro popular. Varios en la Argentina, Chile. Luego Perú y Europa, en el '92. Aires nuevos, las mismas ganas, lo alternativo al teatro oficial. Empezamos a hacer teatro de calle con un actor y director peruano y nos fascinó. No había quién nos diera bolilla entre los actores, así que comenzamos a formar jóvenes, compartiendo nuestra experiencia y continuando la experimentación con ellos. A partir del '89 la docencia se convirtió en mi otra pasión. Largué una empresa constructora que tenía desde hacía 12 años, compré una casona que transformé en sala teatral y fundé Polizonteatro, junto a 10 jóvenes que se habían formado con nosotros. Nuestro primer espectáculo fue para calle (algo muy inusual en el Uruguay de entonces). Se trataba de Popol Vuh, basado en el códice Maya. Zancos, fuego, tambores y canciones... Nos nominaron como mejor espectáculo y vestuario a los premios Martín Fierro de Uruguay. Nacimos como grupo de calle (que era y es para muchos como decir teatro de segunda) y tuvimos notoriedad. Vinieron más espectáculos de calle y sala, pero siempre móviles, yendo a los barrios, al interior. Nos llamaban para trabajar en eventos, discotecas, supermercados, partidos de fútbol... La escuela de formación continuaba. El teatro se volvió muchos territorios. En todos aquellos años estaba al tanto de que existía el grupo Catalinas y tenía curiosidad".

En 2006 Quique fue a pedir apoyo a la nueva administración de Cultura de la Municipalidad, para llevar a los barrios un nuevo espectáculo de calle: *Ubú* (adaptación de *Ubú rey*, de Alfred Jarry). Allí lo esperaba el proyecto de teatro comunitario.

Van las lavanderas, pasto en las veredas, y el amor furtivo en un zaguán.

Después de aquel encuentro con Amanecer Dotta, comenzó la convocatoria. El espacio de ensayo fue la ex fábrica de vidrio que los vecinos gestionan como Centro Cultural (Cecuvi). El grupo comenzó su actividad en abril de 2006 bajo la dirección de Enrique Permuy, Daniel *Pollo* Piriz en la dirección musical y Graciela Abaledo en vestuario.

El primer espectáculo le hizo honor al barrio y se llamó *Tejanos*. "Surgió de la intención de contar rasgos destacados de la historia de La Teja (acontecimientos y, sobre todo, valores esenciales de este barrio de obreros, luchadores y solidarios). Los compañeros expresaron sus impresiones e información y tuvimos el aporte de un memorioso del barrio, Carlos Pilo. También utilizamos monólogos que cada uno escribió y yo propuse algunas situaciones que se improvisaron –relata Quique–. El armado general lo hicimos en orden cronológico, con un hilo conductor: una madre que se escribe y/o habla con su hijo en el exilio (este fue un aporte de un escritor del barrio)".

La cuestión de la murga era muy relevante. No se podía hacer oídos sordos a esa tradición, a la hora de armar un relato de La Teja, un barrio de fuerte tradición murguera. Era bastante probable que muchos de los integrantes del grupo se hubieran criado yendo a los tablados. "Queríamos cerrar el espectáculo con fiesta y celebración, así que otro vecino escribió una letra de murga", explica Permuy. Pollo Piriz no viene del mundo de la murga: "Como no provengo y no domino específicamente el Carnaval, eso me llevó a dar mucho peso a la opinión de los que están por dentro del universo de la murga, que, se sabe, tiene raíces en La Teja", explica. Pollo es músico profesional desde hace muchos años. Trabaja fusionando y experimentando con música popular. "Hago música desde siempre", dice. En este caso el reto era plantarse frente a un grupo de vecinos, lo cual implicaba un desafío diferente a los que había vivido hasta ese instante de su vida: "Participar de la experiencia de Los Tejanos significó para mí un aprendizaje -señala-. Entendí que, en lo técnico, había que construir otros códigos de comunicación, sin dejar de utilizar los convencionales, y que los vínculos afectivos, parte clave del motor de la experiencia, había que disfrutarlos y canalizarlos creativamente. Cuando los veo autoconvocarse para vivenciar esa experiencia artística, todo el tiempo siento que provengo de ese mismo punto de arranque. Esa certeza me genera la responsabilidad de no decepcionarlos", asegura. Por múltiples razones, que muchas veces obedecen

a deseos personales, o a la convicción de gran parte de los músicos de que solo se pueden desarrollar como artistas si tienen únicamente un proyecto individual, no son demasiados los que trabajan en teatro comunitario. No es el caso de Piriz, a quien la vida puso en este rol, y que, a pesar de tener su carrera profesional como músico experimental, encuentra placer en esta tarea con vecinos: "Se extrema la maña, el oficio de hacer con lo que hay. Trato de ser exigente en cuanto a la presencia, es decir, al hecho realmente de estar presentes, entregados sin remilgos a la causa, y a generar analogías entre acontecimientos de la vida, con los mecanismos que hacen fluir o no un ensayo, para que la cosa no sea ajena, para que nos enamoremos todos juntos de lo mismo, aunque sea un ratito –explica—. Realizamos uno o dos encuentros semanales, en los que trabajo cuadros estrictamente musicales, por un lado, y por otro, en la musicalidad de escenas colectivas, en lo que se refiere a movimiento y al texto. Por ejemplo, a los textos muy extensos o densos, les doy una pauta rítmica o el desplazamiento y las acciones corporales de un coro, estructurándolo, también, como una partitura rítmica".



Los Tejanos. Foto: María Laura Lafit

El segundo espectáculo de Los Tejanos fue *El herrero y la muerte*, de Jorge Curi y Mercedes Rein, obra que varios grupos, en diferentes lugares del mundo, tomaron para el teatro comunitario. El Grupo Catalinas la hizo, la Murga de la Estación, de Posadas, también. Mónica Lacoste, en Málaga, preparó dos versiones. En este caso Los Tejanos leyeron varias obras y esta ganó por unanimidad: "Propuse textos escritos y de fábula, como contrapunto de *Tejanos*, que es histórico y épico. Durante

unos meses trabajamos en los estados (el infierno y el paraíso), coros para las escenas colectivas que reforzaran, con la acción y el sonido, las situaciones y después de un tiempo, la puesta en escena, utilizando partes de lo investigado".

En 2008 Los Tejanos fueron invitados al 7º Encuentro de Teatro Comunitario que se hizo en Buenos Aires. Cuarenta personas cruzaron el río (algunas nunca habían salido de Montevideo), actuaron en Buenos Aires y conocieron muchos grupos hermanos de la Argentina.

Al momento del cierre de este libro, el grupo prepara su tercer espectáculo.

Porque es regla de la murga, la retirada, se retiran el bombo y la canción dejamos empeñada la esperanza y en garantía el corazón.

RICARDO TALENTO, Los Descontrolados de Barracas

Somos la historia que el futuro va a contar, y mal o bien nos recordarán.

CRISTINA GHIONE, Catalinas Sur

Se van, se van los viejos trotamundos. Sus labios encendidos de emociones. No hay tiempo ni lugar en esta tierra que pueda doblegar nuestras canciones.

Matemurga

Muchas cosas quedan por decir. Información que no está ordenada aún, proyectos que caminan en diferentes lugares, fruto de la siembra de mucho tiempo, cuya historia no está desarrollada aquí. Siembra. Escribo esa palabra y me acuerdo de que en una ocasión estábamos Bianchi y yo dando un taller en alguna provincia argentina, un taller al que vino un uruguayo que había estudiado con Adhemar muchísimos años atrás. Y allí estaba el hombre, en otro país, tratando de armar un grupo de teatro comunitario. No sé qué habrá sido de él, pero recuerdo que al respecto Bianchi me comentó, sorprendido de encontrarlo allí, que uno nunca sabía qué podía pasar con la cosecha, pero que él creía que siempre, siempre había que sembrar. Aquí y allá. En todos los lugares en donde se pudiese.

Una manera de hacerlo es transmitir la experiencia. Desde hace bastante tiempo hay gente que, en diferentes puntos del país, pide talleres orientadores para iniciar su práctica de teatro comunitario. He participado en muchos de ellos junto a Bianchi y Ricardo Talento. Se trata de espacios en los que trabajamos para entusiasmar a otros vecinos y ayudarlos a que vean su enorme potencial creativo, su fuerza colectiva y su capacidad de organización. En todos esos talleres escribí "letras de emergencia" —así las llamo—, canciones que son el fruto de los mundos y las historias de cientos de personas en diferentes lugares del país. También melodías y arreglos sobre cuyo destino a veces supe y a veces no. Seguramente esto le habrá ocurrido a Cristina Ghione, Esteban Ruiz Barrea, Federico Rigoni, Néstor López (entre otros), músicos todos de los grupos de teatro comunitario que han hecho

experiencias similares en todos estos años y, probablemente, tengan en su haber letras escritas o arreglos circunstanciales y guarden en sus oídos innumerables voces de vecinos cercanos y lejanos. Bianchi y Talento siempre dicen que nuestra tarea en esos casos no consiste en transmitir ninguna receta ni modelo rígido, sino en acercar y compartir modos de trabajo que ayuden a otros a entusiasmarse, descubrirse y a empezar un camino en su territorio. La experiencia en este campo prueba (lo he visto yo misma) que siempre que los vecinos de diferentes lugares tienen la decisión de organizarse creativamente, pueden hacerlo. La continuidad de los proyectos depende, muchas veces, de contar con personas formadas en el teatro, en la música, en la plástica, que estén a la cabeza del grupo, se pongan el proyecto al hombro y adviertan las enormes posibilidades que tiene el hecho de crear con la comunidad propia, la del propio barrio, o la de aquel que adopten como lugar desde el cual contar. Estoy convencida de que para empezar, para continuar y perdurar en el tiempo, es fundamental una dirección fuerte, que esté siempre atenta a que las cosas no se vayan de su eje, a que las leyes que marca esta sociedad, leves de las cuales he hablado varias veces en este libro, no se impongan como verdades indiscutibles e inmodificables y pongan en peligro el objetivo colectivo.

. . .

La mayoría de los grupos que empezaron su camino, lo siguieron. Existen algunas pocas experiencias truncas de emprendimientos en Ituzaingó, Vicente López, Tapiales o el barrio de Abasto, y otras que adquirieron una lógica distinta a la del teatro comunitario, como Los Argerichos.

Hay un grupo que funciona en el Calafate, otro en Trelew, uno en Córdoba, otro en Timote, provincia de Buenos Aires. Y un emprendimiento muy fuerte en el Partido de Rivadavia, también en Provincia de Buenos Aires. Existen, también, emprendimientos en formación en Mendoza, Corrientes, Resistencia, El Talar de Pacheco, Quilmes. Todavía no pertenecen a la Red de Teatro Comunitario, que reúne a los grupos que ya están funcionando desde hace tiempo.

La Red Nacional de Teatro Comunitario es, realmente, algo bastante atípica. Surgió como una consecuencia lógica del nacimiento de muchos grupos nuevos a partir de 2002. Se creó a partir de una clara voluntad de Adhemar y Ricardo de compartir su experiencia y estimular el crecimiento de otros proyectos. Al comienzo no llegaba a tener 10 grupos, hoy son alrededor de 30 los integrantes. La Red es algo saludablemente atípico. Funciona sin papeles, sin cargos, sin forzamientos corporativos. Reúne y enlaza todos los grupos. Es una instancia en la que se comparten logros, problemáticas comunes, en la que se discute, en la que se planean algunas actividades conjuntas, tales como los encuentros de teatro o algunas capacitaciones, entre otras cosas. Es, por suerte, un espacio en construcción, que se pregunta constantemente por su razón de ser e intenta no caer

en los comportamientos de la lógica dominante. Los grupos que la componen no son todos iguales. Incluso desde el punto de vista estético son diferentes, por suerte. Sí comparten algunos criterios básicos y la voluntad de trabajar en red, desde la comunidad y para la comunidad.

. . .

Y así llegué al final.

No puedo atrapar en estas páginas todo lo que quisiera expresar acerca de esta experiencia enorme, el teatro comunitario, que ha transformado mi vida y la de mucha gente. No está todo dicho. ¡Qué va! Ojalá en algunos años pueda escribir más! Porque habrá más. De eso estoy segura.

Cuesta darle un cierre a este libro, pero en este momento lo estoy haciendo. Escribo estas últimas líneas en una tarde invernal de sol, mientras escucho las primeras voces de los pájaros que durante estos meses estaban en silencio. Tengo ilusión. Siento en el aire, en el cuerpo, en los colores que empiezan a cambiar, que en algunas semanas asomará la primavera. Con ella, miles de personas en diferentes barrios, pueblos y ciudades saldremos a la calle a compartir con otros aquello que estuvimos creando, saldremos a hacer más funciones, a pintar murales, a cantar, a entusiasmar a cientos de vecinos, a vivir la vida creativa e intensamente, a celebrar. Aquí estamos. Es posible.

- *Crónica del Siglo XX*. Realizada por el Departamento de Creación Editorial de Plaza Janés Editores, director de la edición Jordi Galli, Plaza Janés, Barcelona, 1999.
- Historia de la economía argentina del siglo XXI, director Mario Rapoport, fascículos 46 al 63, La Página, Buenos Aires, 2007
- Departamento de Histora del Colegio Nacional de Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, "Historia Argentina, desde la prehistoria hasta la actualidad" directora Aurora Rávina, fascículos 42 al 57, p. 12, 2000.
- Departamento de Historia del Colegio Nacional de Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, "Historia de los partidos políticos argentinos", directora Aurora Rávina, fascículos 34 al 60, p. 12, 2005.
- http://www.elcomercio.com.pe/ediciononline/html/2008-11-17/anulan-proceso-judicial-al-ex-presidente-carlos-menem-explosion.html
- http://www.clarin.com/diario/2006/01/04/elpais/p-00315.htm
- http://www.lineacapital.com.ar/?noticia=11698
- Pedro Lipcovich: "Un debate entre mate y tortas fritas" en Página 12, 3 marzo 2006.
- http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-63826-2006-03-03.html
- Lucio Fernández Moores "Pedirán prisión perpetua para el represor Etchecolatz" en *Clarin,* 18 septiembre 2006.
- http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-63826-2006-03-03.html
- http://www.audiovideotecaba.gov.ar
- http://www.labasicaonline.com.ar/Detalle.asp?Id\_Espectaculo=154
- http://www.elmundo.es/papel/2003/03/21/mundo/1361371.html
- www.cinenacional.com
- www.alternativateatral.com.ar
- http://archivo.eluniverso.com/2003/08/30/0001/14/ 93D22EEE9BFC43DDB940E728BC9D1375.aspx
- $\bullet \ http://www.elmundo.es/especiales/2002/04/internacional/venezuela/$
- http://especiales.diariovasco.com/anuario2008/sucedio-2008.php
- http://www.diariolibre.com/noticias\_det.php?id=181299
- http://www.elmundo.es/papel/2003/03/21/mundo/1361371.html
- $\bullet \ http://www.elsalvador.com/especiales/2003/Sucesos/internacional/nota3.html$
- http://es.wikipedia.org/wiki/Crisis\_econ%C3%B3mica\_de\_2008-
- http://www.clarin.com/diario/2008/08/10/opinion/o-01734055.htm2009#Crisis\_en\_los\_Estados\_Unidos

## > índice

prólogo	5
presentación y agradecimientos	7
cronología 1965-2009	11
primera parte	61
capítulo 1: ¿qué es el teatro comunitario?	63
Bianchi y Talento	71
capítulo 2: Bianchi	73
capítulo 3: Talento	79
capítulo 4: el teatro comunitario y la transformación social	87
capítulo 5: actuar	91
capítulo 6: el cantar tiene sentido	95
capítulo 7: dramaturgia	103
capítulo 8: las manos en la masa	109
capítulo 9: problemas	117
capítulo 10: gestión	121
segunda parte	127
las historias	
democracia	
capítulo 1 - 1983: Grupo de Teatro Catalinas Sur	
la década menemista	
capítulo 2 - 1996: Circuito Cultural Barracas	
capítulo 3 - 1999: Murga de la Estación	
capítulo 4 - 2000: Murga del Monte	
crisis	
capítulo 5 - 2001: Grupo de Teatro Callejero y Comunitario Boedo Antiguo	179
el teatro comunitario crece	185
capítulo 6 - 2002: Los Pompapetriyasos	187
capítulo 7 - 2002: Res o no Res	195
capítulo 8 - 2002: Alma Mate de Flores	201
capítulo 9 - 2002: Los Villurqueros	207
capítulo 10 - 2002: Matemurga	213
capítulo 11 - 2002: El Épico de Floresta	227
capítulo 12 - 2003: Patricios Unido de Pie	231
capítulo 13 - 2003: Grupo de Teatro Comunitario de Pompeya	237
capítulo 14 - 2003: Los Dardos de Rocha y Los Okupas del Andén	241

capítulo 15 - 2004: 3,80 y crece	247
capítulo 16 - 2004: DespaRamos	251
capítulo 17 - 2004: Los Cruzavías	255
capítulo 18 - 2004: Grupo de Teatro Comunitario de Berisso	259
capítulo 19 - 2004: Los Guardapalabras de la Estación	263
capítulo 20 - 2005: Los Tololos Sanos	
capítulo 21 - 2006: La Caterva de City Bell	
capítulo 22 - 2006: "¡Ladrilleros!", dijo la partera	
capítulo 23 - 2007: Evocación del Paraná	
capítulo 24 - 2007: Domadores de Utopías	
capítulo 25: Grupo de Teatro Comunitario de Pontelagoscuro	
capítulo 26: Málaga, Sevilla, Barcelona	
capítulo 27: Los Tejanos	
final	
bibliografía	

 narradores y dramaturgos Juan José Saer, Mauricio Kartun Ricardo Piglia, Ricardo Monti Andrés Rivera, Roberto Cossa

En coedición con la Universidad Nacional del Litoral

 el teatro, ¡qué pasión! de Pedro Asquini Prólogo: Eduardo Pavlovsky
 En coedición con la Universidad Nacional del Litoral

#### obras breves

Incluye textos de Viviana Holz, Beatriz Mosquera, Eduardo Rivetto, Ariel Barchilón, Lauro Campos, Carlos Carrique, Santiago Serrano, Mario Costello, Patricia Suárez, Susana Torres Molina, Jorge Rafael Otegui y Ricardo Thierry Calderón de la Barca

- de escénicas y partidas de Alejandro Finzi Prólogo del autor
- teatro (3 tomos)
   Obras completas de Alberto Adellach
   Prólogos: Esteban Creste (Tomo I), Rubens
   Correa (Tomo II) y Elio Gallipoli (Tomo III)
- las piedras jugosas Aproximación al teatro de Paco Giménez de José Luis Valenzuela Prólogos: Jorge Dubatti y Cipriano Argüello Pitt
- siete autores (la nueva generación)
   Prólogo: María de los Ángeles González
   Incluye obras de Maximiliano de la Puente,
   Alberto Rojas Apel, María Laura Fernández,
   Andrés Binetti, Agustín Martínez, Leonel
   Giacometto y Santiago Gobernori
- dramaturgia y escuela 1
   Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo
   Antóloga: Gabriela Lerga

Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo

- dramaturgia y escuela 2
   Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti
   Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigianni,
   Luis Sampedro
- didáctica del teatro 1
   Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampedro Colaboración: Sara Torres
   Prólogo: Olga Medaura
- didáctica del teatro 2
   Prólogo: Alejandra Boero
- teatro del actor II de Norman Briski Prólogo: Eduardo Pavlovsky
- dramaturgia en banda
   Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun Prólogo: Pablo Bontá
   Incluye textos de Hernán Costa, Mariano Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak, José Montero, Ariel Barchilón, Matías
   Feldman y Fernanda García Lao
- personalidades, personajes y temas del teatro argentino (2 tomos) de Luis Ordaz
   Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo (Tomo I) - José María Paolantonio (Tomo II)
- manual de juegos y ejercicios teatrales de Jorge Holovatuck y Débora Astrosky Segunda edición, corregida y actualizada Prólogo: Raúl Serrano
- antología breve del teatro para títeres de Rafael Curci Prólogo: Nora Lía Sormani
- teatro para jóvenes de Patricia Zangaro
- antología teatral para niños y adolescentes
   Prólogo: Juan Garff Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés Falconi, Los Susodichos, Hugo Midón, M. Rosa Pfeiffer, Lidia Grosso, Héctor Presa, Silvina Reinaudi y Luis Tenewicki

 nueva dramaturgia latinoamericana Prólogo: Carlos Pacheco Incluye textos de Luis Cano (Argentina), Gonzalo Marull (Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucila de la Maza (Chile), Victor Viviescas (Colombia), Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú) y Sergio Blanco (Uruguay)

#### teatro/6

Obras ganadoras del 6º Concurso Nacional de Obras de Teatro Incluye obras de Karina Androvich, Patricia Suárez, Luisa Peluffo, Lucía Laragione, Julio Molina y Marcelo Pitrola.

- becas de creación
   Incluye textos de Mauricio Kartun,
   Luis Cano y Jorge Accame.
- historia de la actividad teatral en la provincia de corrientes de Marcelo Daniel Fernández Prólogo: Ángel Quintela
- la luz en el teatro manual de iluminación de Eli Sirlin Prólogo de la autora
- diccionario de autores teatrales argentinos 1950-2000 (2 tomos) de Perla Zayas de Lima
- laboratorio de producción teatral 1 Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos de Gustavo Schraier Prólogo: Alejandro Tantanián
- hacia un teatro esencial Dramaturgia de Carlos María Alsina Prólogo: Rosa Ávila
- teatro ausente Cuatro obras de Arístides Vargas Prólogo: Elena Francés Herrero
- el teatro con recetas de María Rosa Finchelman Prólogo: Mabel Brizuela Presentación: Jorge Arán

- teatro de identidad popular En los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino de Manuel Maccarini
- caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura
   Textos teatrales de Rafael Monti
- teatro, títeres y pantomima de Sarah Bianchi Prólogo: Ruth Mehl
- por una crítica deseante de quién/para quién/qué/cómo de Federico Irazábal Prólogo del autor
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidadtomo I (1800-1814)
   Sainetes urbanos y gauchescos
   Selección y Prólogo: Beatriz Seibel Presentación: Raúl Brambilla

#### • teatro/7

Obras ganadoras del 7º Concurso Nacional de Obras de Teatro Incluye obras de Agustina Muñoz, Luis Cano, Silvina López Medín, Agustina Gatto, Horacio Roca y Roxana Aramburú

- la carnicería argentina
   Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández, Santiago Gobernori, Julio Molina y Susana Villalba
- saulo benavente, ensayo biográfico de Cora Roca Prólogo: Carlos Gorostiza
- del teatro de humor al grotesco Obras de Carlos Pais Prólogo: Roberto Cossa

# teatro/9 Obras ganadoras del 9º Concurso Nacional de Obras de Teatro Incluye textos de Patricia Suárez y M. Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet, Christian Godoy, Andrés Rapoport y Amalia Montaño

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidadtomo II (1814-1824)
   Obras de la Independencia Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- nueva dramaturgia argentina
   Incluye textos de Gonzalo Marull,
   Ariel Dávila (Córdoba), Sacha Barrera Oro
   (Mendoza), Juan Carlos Carta, Ariel
   Sampaolesi (San Juan), Martín Giner,
   Guillermo Santillán (Tucumán), Leonel
   Giacometto, Diego Ferrero (Santa Fe) y
   Daniel Sasovsky (Chaco)
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidadtomo III (1839-1842)
   Obras de la Confederación y emigrados Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- dos escritoras y un mandato de Susana Tampieri y María Elvira Maure de Segovia Prólogo: Beatriz Salas
- 40 años de teatro salteño (1936-1976). Antología Selección y estudios críticos: Marcela Beatriz Sosa y Graciela Balestrino
- las múltiples caras del actor de Cristina Moreira
   Palabras de bienvenida: Ricardo Monti Presentación: Alejandro Cruz
   Testimonio: Claudio Gallardou
- la valija de Julio Mauricio Coedición con Argentores Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- el gran deschave de Armando Chulak y Sergio De Cecco Coedición con Argentores Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- una libra de carne de Agustín Cuzzani Coedición con Argentores Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidadtomo IV (1860-1877) Obras de la Organización Nacional Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- referentes y fundamentos. hacia una didáctica del teatro con adultos I de Luis Sampedro
- una de culpas de Oscar Lesa Coedición con Argentores
- desesperando de Carlos Moisés Coedición con Argentores
- almas fatales, melodrama patrio de Juan Hessel Coedición con Argentores
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidadtomo V (1885-1899)
   Obras de la Nación Moderna
   Selección y prólogo: Beatriz Seibel
- técnica vocal del actor de Carlos Demartino
- el teatro, el cuerpo y el ritual de María del Carmen Sanchez
- tincunacu. teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino de Cecilia Hopkins
- teatro/10

Obras ganadoras del 10º Concurso Nacional de Obras de Teatro. Incluye textos de Mariano Cossa y Gabriel Pasquini, Enrique Papatino, Lauro Campos, Sebastián Pons, Gustavo Monteros, Erica Halvorsen y Andrés Rapapor.

 la risa de las piedras de José Luis Valenzuela Prólogo de Guillermo Heras

- concurso nacional de obras de teatro para el bicentenario
   Incluye textos de Jorge Huertas,
   Stela Camilletti, Guillermo Fernández,
   Eva Halac, José Montero y Cristian Palacios
- piedras de agua Cuaderno de una actriz del Odin Teatret de Julia Varley
- el teatro para niños y sus paradojas Reflexiones desde la platea de Ruth Mehl Prólogo: Susana Freire
- antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidadtomo VI (1902-1908) Obras del siglo xx Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- antología de teatro latinoamericano 1950-2007 de Lola Proaño y Gustavo Geirola (3 tomos)
- dramaturgos argentinos en el exterior Incluye obras de J.D. Botto, C. Brie, C. Castrillo, S. Cook, R. García, I. Krugli, L. Thenón, A. Vargas y B. Visnevetsky. Compilación: Ana Seoane
- el universo mítico de los argentinos en escena de Perla Zayas de Lima (2 tomos)
- air liquid de Soledad González Coedición con Argentores
- un amor de Chajarí de Alfredo Ramos Coedición con Argentores
- un tal Pablo de Marcelo Marán Coedición con Argentores
- casanimal de María Rosa Pfeiffer Coedición con Argentores
- las obreras de María Elena Sardi Coedición con Argentores

 molino rojo de Alejandro Finzi Coedición con Argentores

**teatro de vecinos.** de la comunidad para la comunidad se terminó de imprimir en Buenos Aires, noviembre de 2010. Primera edición: 2.000 ejemplares.