

Narrativas de la Memoria: Historias personales en la praxis del teatro comunitario

Por Juliano Borba (UDESC – BRASIL)

Introducción

El presente texto argumenta sobre la narrativa en el contexto del teatro comunitario. En una modernidad que a partir del consumismo motiva la pasividad, el arte vecinal es un rescate del ideal comunitario de vida colectiva y de la participación política, el rescate de una utopía que posibilita al teatro un camino para el retorno de su necesidad. Lo que se presenta bajo el término *teatro comunitario* es un gran espacio para la experimentación teatral a partir del contacto artístico con la realidad y el imaginario de la vida de la comunidad, sus dramas sociales, bellezas, personajes, ideales, convicciones y contradicciones.

En Argentina, el teatro comunitario es un movimiento teatral generado por una red de cerca de cuarenta grupos que trabajan de forma articulada bajo a una ideología de resistencia al modelo neoliberal y burgués que propone el consumismo, individualismo y competencia, para celebrar la vida comunitaria, de participación social y política por el arte realizada a través de valores como solidaridad, amistad, sociabilidad, que en la práctica pueden ser identificados a través de la realización de los principios *celebración y memoria*. El evento teatral es resultado del juego de estos principios, ocasionando casi siempre una celebración de la memoria. Este texto va a discutir el principio de la memoria, sus juegos con el contenido de las puestas en escena, que surgen no de textos teatrales sino a partir de las historias orales.

La memoria se conjuga con la celebración, que en la práctica es la movilización festiva del evento teatral comunitario. Esos rasgos, en Argentina, trascienden lo que podría caracterizar un espectáculo teatral. Es un ambiente festivo que invita a los participantes a relacionarse entre sí a partir de la conmemoración: sándwiches, *choripán*, tartas, pizzas, agua, gaseosa, vino, entre otras cosas, están disponibles y son consumidos por las personas, que independiente de sus *status* sociales hacen una gran cola para comprar. Mientras están en la cola, esperando la comida o comiendo tienen la oportunidad de interactuar. La parte conmemorativa del ritual teatral comunitario recibe, iguala e integra (Borba, 2008).

El grupo Catalinas Sur, seminal de este movimiento teatral comunitario, surgió a partir de una fiesta barrial justo en la apertura democrática en 1983. Ellos mantienen la idea que generó el movimiento como un concepto operativo para sus procesos. Para el director Adhemar Bianchi, la idea de fiesta es una metáfora para sus eventos teatrales: “Vamos recibir a nuestros invitados, para eso tenemos que preparar todo muy bien.

Nuestras ropas tienen que estar limpias y planchadas, el espacio necesita estar limpio y arreglado, tiene que haber comida y bebida. Tenemos que hacer un ensayo antes de la función para asegurar la calidad de nuestra presentación”¹.

Este juego social está ligado al sentimiento colectivo de alegría, de reunirse para producir, compartir o consumir juntos sus bienes materiales y simbólicos. Existe un poder espectacular generado por el grupo para articularse en función del tono de satisfacción y de alegría de haber cumplido colectivamente con la misión artística y estar reuniéndose con sus convidados para compartir el resultado. Como dijeron Ralph Rinzler y Peter Seitel, “en cualquier lugar donde el espíritu humano se siente libre, las personas celebran. Todas las culturas conmemoran lo que las hace distintivas e importantes ante sus propios ojos” (Turner, Victor, *Celebration* (Ed.) *Celebration: Studies in Festivity and Ritual*. Washington, D.C., Smithsonian Press, 1982: iix).

Este juego festivo puede intensificarse en el seno de una comunidad por articular precisamente con lo que puede ser de su primera necesidad: el derecho y el deber de construir su propia identidad. Esto se torna posible, justamente, por articular sus propias historias, imágenes, personajes, músicas, colores, líneas, que dibujan una identidad artística y espectacular, concretizando, de este modo, sus prácticas culturales.

Las narrativas de la memoria

La memoria como objeto de estudio son tanto las reconstituciones históricas y cuestionamientos sobre el pasado, cuanto los temas del presente, que, en la visión de un grupo necesitan ser registrados en la memoria colectiva. Este proceso de colecta e interpretación de los datos y articulación de ellos para la obra teatral comunitaria a ser comunicada tiene como herramienta clave la narrativa. Podría decir que este proceso artístico es, en una dimensión, un juego narrativo.

Para entender el trabajo teatral a partir de las historias personales y locales propongo un diálogo teórico más amplio sobre el tema de la narrativa. Es posible recurrir a la idea de la narrativa como acción mental primera del hombre y vehículo de las memorias e imaginaciones. Muchas de nuestras experiencias en el mundo acontecen por medio de las narrativas, cuando narramos y compartimos nuestras experiencias, o cuando narrativas de otros son compartidas, permitiéndonos el placer o no de disfrutarlas. La narrativa, como primera acción mental, es esencial en el proceso de la construcción de la identidad personal y colectiva. La inglesa Bárbara Hardy propone que la “narrativa no es una invención estética creada por artistas con el objetivo de controlar, manipular o ordenar experiencias, sino un primer acto de la mente transferido de la vida al arte” (Hardy, 1987:1). Este interés por la narrativa es la base

teórica de mucho de lo que es realizado en Drama y Teatro en la Educación, principalmente en los países de habla inglesa.²

Es principalmente a través de narrativas que contestamos la pregunta ¿quién soy yo? A través de narrativas entendemos nuestras experiencias vividas y construimos y reconstruimos nuestra identidad. Organizamos y editamos nuestras experiencias en algún lugar entre la memoria y la imaginación un tipo de película mental autobiográfica que representa la persona que pensamos que somos. Estos hechos y acciones fueron experimentados a través de otras narrativas y acciones, de modo que, para comunicarlas buscamos organizarlas, algunas veces con la adición de nuevos elementos, otras veces con la edición de elementos que deseamos eliminar, con el objetivo final de la creación de una secuencia inteligible y orgánica que llamamos de identidad.

Tales procesos de organización de los hechos, eventos y narrativas transforman lo que ha pasado en lo que puede haber pasado. Tenemos los hechos mezclados con la ficción. Una narrativa puede tener más hechos o más ficción, pero se observa que en toda narrativa de ficción hay realidad, de la misma forma que toda narrativa autobiográfica contiene ficción. Esto porque al narrar el flujo de la experiencia, real o imaginaria, ya se torna otra cosa que no es lo que la generó, porque, al final, la narrativa es una abstracción.

En esa combinación entre la realidad y la fantasía, nuestras experiencias únicas, deseos creencias, conexiones culturales, sociales y históricas, muestra quiénes somos, quiénes son los otros y en cuáles contextos se desarrollan. Esta película sobre el tipo de persona que somos es resultado de una selección de preguntas que hacemos, y nuestras razones por elegir las son moldeadas por nuestras influencias en el terreno social y cultural. En este sentido las historias pueden ser materiales reveladores de la visión de mundo de los participantes de estos grupos teatrales y pueden constituir los *temas generadores* de sus trabajos³.

La investigadora del teatro comunitario en EEUU, Jan Cohen Cruz, realizó un estudio sobre el tema de las historias personales como intervención social en el teatro comunitario. La autora propone que una *rueda de historias* tiene el poder de ser metodológicamente más eficiente que una *rueda de diálogo*. En la primera, todos tienen el poder, pues uno cuenta una historia que eligió libremente contar, tienen la autoridad y la experiencia. En una rueda de diálogo hay siempre aquellos más preparados para la argumentación o dominan mejor el tema en cuestión, y eso puede motivar ciertos juegos de poder (Cohen-Cruz 2004:06). El concepto central para su reflexión, que fundamenta el poder de intervención social de las historias personales, tomado prestado de la filósofa turca y profesora de Harvard, Seyla Benhabib, es que

las luchas contra la opresión en el mundo moderno comienzan por definir lo que antes era considerado como privado y no político, como un problema de preocupación pública, tema de justicia y local de poder (Ibid.: 04). Cohen-Cruz cuenta una experiencia personal reveladora de este concepto. En los años 70 en los EEUU, los grupos de mujeres llamados *Couciousness Risising*, importantes para el movimiento feminista estadounidense, encontraban en las historias personales formas de desenterrar implicaciones políticas. Esas participantes formaban pequeños grupos, entre cinco y diez mujeres que se juntaban de quince en quince días en sus casas:

“ – Nosotras dudábamos: parecía una lástima hablar de nuestras pequeñas vidas y relaciones. Pero como mujeres hablando tales historias en cocinas alrededor del país, nosotras estábamos descubriendo que muchos de nuestros problemas eran socialmente estructurados para mantener las mujeres en sus lugares. Tales conocimientos nos fortalecieron para cambiar los acuerdos y decisiones diarias” (Ibid).

Compartir historias personales es una experiencia de intercambio entre diferentes culturas, por tanto, una experiencia intercultural. Esa interculturalidad se procesa en el contacto con subjetividades y objetividades, sistemas de símbolos, significados, valores, pensamientos del otro. Este “otro”, a partir de una perspectiva antropológica contemporánea es comprendido no solamente el extranjero, el exótico, sino encontrado a través de la profundización de lo que antes le era familiar, en su propia familia, comunidad, en el vecino, en el compañero, para encontrar sus matices y similitudes. Las historias personales en el grupo de mujeres en EEUU generaron conocimiento de las disposiciones estructurales de sus realidades cotidianas. En el teatro comunitario las historias personales surgen como una metodología que, por un lado, articula esta difícil e inexorable relación del arte con la realidad, y por otro, potencia el propio poder cognoscitivo del arte.

Narrativa e Ideología

Si la cuestión es cómo se construyen los sistemas culturales, políticos y sociales, de los cuales las narrativas producidas en sus dominios son su fenomenología, podemos comenzar por la idea de que, en la construcción de estos sistemas, fuerzas sociales distintas, muchas veces opuestas, coexisten y se relacionan. A partir de la formación de un grupo de teatro comunitario, además de sus dimensiones artísticas, se generan posibilidades de relación humana, de amistad, así como también el diálogo y el juego

del arte parece posibilitar un develamiento de estas estructuras sociales, sistemas y sus interacciones.

Parece pertinente recurrir de la argumentación de García Canclini sobre los tres elementos que distinguen la cultura popular: apropiación desigual del capital cultural de una sociedad, elaboración propia de sus condiciones de vida, y en la medida que estas polaridades y desigualdades se tornan conscientes, proponen una relación de conflicto con los sectores hegemónicos (1995:62). Como propone García Canclini, en esta relación de conflicto, para estos sectores dominantes generar la hegemonía, o sea, para legitimarse, es preciso conquistar el consenso de las clases subalternas, el cual acontece según cuatro requisitos: primero que el campo de lucha aceptado por los sectores subalternos sea la producción, la circulación y el consumo; segundo, la lógica de la lucha sea la apropiación diferencial de lo que el campo produce como capital material y simbólico; tercero, que esos sectores subalternos partan con una desventaja insuperable de capital familiar y escolar; y cuarto, que esta desventaja sea ocultada (Ibid: 78-9).

Es particularmente interesante percibir que la ideología dominante es accionada justamente para ocultar y desconsiderar esta desventaja. Es lo que pone en evidencia el teatro comunitario, es decir, su ideología es tratar la ideología dominante como su material de trabajo, porque en el juego social es importante saber quién y cómo se está jugando.

Las narrativas sostienen, cuestionan y resisten el poder. Muchas de las historias a que somos expuestos, como las historias articuladas por Disney, como afirma Jack Zipes⁴, no generan desafíos al *status quo* a partir de la acción transformadora del hombre de acuerdo con sus propios intereses. Esas narrativas dominantes están por todos lados, en los discursos, en los textos académicos, en las historias orales, en los programas de televisión, en las propagandas, en las historias de los participantes de los grupos de teatro comunitario, los vecinos. Tales narrativas no son necesariamente inútiles al teatro. Al contrario, pueden ser extremadamente reveladoras en el caso que sean debidamente cuestionadas. En la pedagogía de Paulo Freire es posible encontrar metodologías para cuestionar estas narrativas dominantes que pueden ser codificadas, decodificadas y re-codificadas teatralmente (1972)⁵.

Como ejemplo, el grupo Patricios Unidos de Pie pudo mostrar como funciona el trabajo artístico a partir de las historias locales y como tocan el problema de la ideología. Patricios era una comunidad próspera. El partido fue fundado en 1908 por el surgimiento del ferrocarril, en 1970 llegó a tener cerca de 7000 mil habitantes, dos clubes y una vida social. Después del fin del ramal de trenes de pasajeros en la localidad, a partir de la dictadura militar en 1976, dos resultados fueron visibles: una

diáspora que generó una decreciente población, que en la actualidad son cerca de seiscientos habitantes, la gran mayoría niños y ancianos; y la represión militar que motivó la ruptura de las relaciones sociales y el silencio.

Es posible entender por qué la amistad surge con fuerza en el marco del grupo de teatro cuando se analiza el contexto histórico y social de la comunidad. Primero, próspera, después, moribunda, acosada por los medios represivos de la dictadura militar, sus vecinos dejan de interactuar porque hay mucha desconfianza, nadie sabe bien quien puede ser un espía del poder dictatorial. Con el fin de la dictadura, en 1983, los lazos comunitarios no se restablecieron. Era como si los mecanismos de opresión hubiesen sido asimilados de forma que ellos naturalizaron el aislamiento y el individualismo. En este sentido, la estética dominante pudo internalizar la represión y la violencia, como propuso Horkheimer, e insertó el poder social más profundamente en el cuerpo de los que eran subyugados, operando como una forma eficaz de hegemonía política (Eagleton 1993:28). En estos cambios políticos vacilantes y desiguales, en los cuales se conjugan pocas transformaciones estructurales sufocadas por transformaciones de continuidad, se cambiaron los actores, el enredo y el figurín, pero las estructuras se cambiaran poco (Gluckmann 1987 y Leach 1976).

El grupo Patricios Unidos de Pie es un ejemplo de este potencial de resignificación del arte. El grupo eligió sus *situaciones límites* como temas de trabajo y a partir del registro de historias orales de los moradores del pueblo construyeron su obra teatral. El espectáculo *Nuestros Recuerdos* es una re-codificación de problema principal del pueblo: la desconexión. Cuando empieza el espectáculo somos presentados a la estación de tren del pueblo en los años 70 con sus distintos personajes típicos que están para viajar. La escena no es psicológica, al contrario, mezcla las imágenes y la música de época para componer un cuadro vívido, una especie de *tableaux* de la vida del pueblo a partir de la estación y del tren. Sin embargo el tren jamás llegará. La obra empieza a partir del momento cuando el ferrocarril dejó de pasar, y es presentadas en distintos cuadros, fragmentos episódicos de los distintos resultados del cierre del terminal de pasajeros, todos devastadores: el drama de la gente sin oportunidades, de los que se fueron, de las parejas y familias separadas y la esperanza de los que insistieron en quedarse en el pueblo y resistieron a su fin. La historia, presentada por personajes prototípicos y dibujados grotescamente, no es nueva en el contexto argentino. La situación del pueblo de Patricios, como fue articulada por el grupo es una versión local de lo que pasó a centenares de pequeños pueblos, pero que a través del lenguaje teatral adquiere una relevancia distinta, una relevancia espectacular

Tal actitud de articular el arte a partir de una necesidad posibilita mirar las capacidades de reflexión histórica y cultural del teatro en un ámbito comunitario. Por un lado, la

reflexión histórica es generada en el proceso en el cual algunos integrantes de la comunidad forman un grupo para manipular los lenguajes creativos y para interpretar y posiblemente cambiar significados de los hechos que habían influenciado y transformado su comunidad. Es decir, los mismos hechos históricos - primero la privatización del ferrocarril en 1977 y después la falta de reconocimiento por los poderes políticos oficiales a la reivindicación del pueblo por la pavimentación del acceso - antes del teatro comunitario era un impedimento para la vida del pueblo. Con el teatro, los hechos fueron, por un lado, re-significados por su discurso práctico, que anteriormente llamamos de pragmática de la representación, y por otro percibidos como temas con capacidad dramática que transformados en la obra espectacular reivindican un determinado reconocimiento al pueblo al mismo tiempo en que demuestran su poder de acción (Borba 2008).

La resignificación es generada principalmente por el poder de los lenguajes para transformar y crear el objeto, además de interpretarlo. Por su vez, la utilización del lenguaje por el hombre está articulada en relación a los condicionamientos culturales, es decir, el lenguaje interpreta y forma los objetos a partir de las estructuras significantes que son culturales, lo que sugiere que la resignificación del teatro comunitario no es generada en completa libertad, pero, a partir del *habitus*, por tanto, pasible de contradicciones.

Por otro lado, la reflexión y transformación cultural por la acción teatral es generada porque las contingencias de los hechos históricos y del proceso artístico hacen con que los objetos y eventos no se adecuen necesariamente dentro de los esquemas de significación que llamamos de cultura, desafiándolos y transformándolos, es decir, transformando las relaciones culturales.

La teatralidad de la intertextualidad

Una de estas curiosas contradicciones de la modernidad es que, en este período histórico, en el cual la teatralidad es exacerbada, y que, como veremos más adelante, puede ser considerada su paradigma epistemológico, la sociedad, en el seno de este tiempo, perdió la necesidad por el teatro. Esta es una afirmación de Peter Brook, Jerzy Grotowski, y Eugenio Barba. Estos directores dijeron en momentos distintos, que la sociedad no tiene más necesidad del teatro; quien tiene necesidad del teatro es quien conoce y trabaja con el teatro, este gueto de iniciados que intenta perpetuarse. El teatro comunitario moderno es una posible respuesta porque significa facilitar la actividad artística y teatral a miembros de comunidades. Esto sería posibilitar una sociedad con más necesidad teatral y por tanto, con más posibilidades de utilizar la teatralidad para entender y transformar la realidad.

Para entender esto es necesario articular la teatralidad en una perspectiva similar a la de la narrativa, es decir, la teatralidad no solamente como un mecanismo del teatro, pero una dimensión de la cultura transferida y potenciada en el teatro. Siguiendo esta línea, la teatralidad no solamente es un mecanismo de representación, pero también una herramienta epistemológica y cognitiva, como propone Óscar Cornago Bernal. En el siglo XX, la crítica estética y cultural tiene mirado los temas de la representación, del discurso, de la palabra, de la verdad, del simulacro y de la teatralidad a partir de perspectivas pos-estructuralistas que han testado la deconstrucción de estos mitos. El teatro y la teatralidad han estado en el centro de las fenomenologías de estas críticas y desvelamientos. Por tanto, capaz de desvelar las contradicciones de este periodo histórico que quiso abolir los mitos a partir del trabajo de desvelamiento y problematización propuesto por las puestas en escena, por las performances y por las representaciones.

Esta articulación se refiere al potencial cognoscitivo del hombre sobre su propia realidad a partir de lo simbólico. En el centro de esta articulación está la teatralidad, una dimensión cultural desarrollada durante la historia humana, pero de sobremanera a partir de la modernidad, tornándose su principal característica, así como su forma epistemológica (Ibid). De acuerdo con este pensador, los procedimientos teatrales son no sólo un sistema de procedimientos artísticos, sino que componen una forma particular de entender la vida, la modernidad. La teatralidad es como una revolución epistemológica que representa la modernidad, (Ibid).

Este teatro comunitario, realizado a partir de las historias y recuerdos de sus miembros sobre la comunidad, más precisamente sobre sus temas más relevantes, hace una exploración de los límites entre lo que es real y lo que es ficción. Al utilizar la representación teatral, su condición de ficción es puesta en acción para hacer conocer la historia y condición de este pueblo. La pragmática de la representación articulada a través de esta experiencia, a partir de la teatralidad, es un juego escénico y cognitivo, en la medida en que estaría posibilitando a los integrantes del grupo acceder e interpretar el mundo a partir de esta epistemología, la teatralidad. Como comenta Cornago Bernal, es posible, en este juego, manejar la realidad a través de la ficción y esto pasa no solamente en el teatro, pero en todos los medios espectaculares y mediáticos.

Es común entender que una narrativa es una acción verbal de contar una historia. Sin embargo, una historia puede ser narrada a través de los distintos lenguajes. De acuerdo con el inglés Dan Baron Cohen, esta relación directa que hacemos entre narrativa y el lenguaje verbal es resultado de una "ceguera" cultural que tiene su raíz en la cultura racionalista y colonizadora europea, que nos dejó menos conscientes de

las lenguajes y narrativas de los cuerpos, emociones, espacio y de las relaciones (2004:37) Una de las ventajas de los lenguajes simbólicos es su poder de comunicación inmediato, sin la necesidad de pasar por la intermediación de los códigos verbales y racionales, y por eso comunican directamente con las diversas inteligencias de un modo personal. Esa comunicación es establecida porque existe una relación entre la narrativa, el texto, subtexto y su lenguaje, y el receptor funcionando a través de una acción de intertextualidad e interteatralidad.

En este sentido una comunicación no es unidireccional, pero una transacción en la cual una audiencia recibe y contesta al que es comunicado en relación con las alusiones locales y las conexiones con el tipo de narrativas que cuentan y escuchan, conocimientos que ellos valoran, la forma como viven y en las cosas en que creen. Esa noción de intertextualidad, por un lado, alerta sobre la necesidad de hacer conexiones con el nivel de interés, conocimiento y cultura del público antes de definir las ideas y temas de un proyecto teatral, y por otro, posibilita, por analogía, pensar en lo que sería una relación de interteatralidad: es decir, en nuestro caso, el teatro comunitario rescata y utiliza de una forma particular los mecanismos estéticos y artísticos de la cultura popular de donde vienen sus participantes. Lo que los une y caracteriza es la opción de hacer un teatro de comunidad para comunidad, de vecinos para vecinos, de garantizar la posibilidad de expresión creativa y artística a todos los interesados. Pero se puede percibir como característica común la diversidad y la amalgama de lenguajes y estéticas: teatro callejero, teatro de actores, teatro de sombras, máscaras y títeres de variados estilos y tamaños; el uso del coro y de personajes tipos como una recusa al realismo psicológico; y un fuerte interés por el humor irónico. Las actuaciones están basadas en el cómico del circo criollo y la opción por personajes prototípicos y no por personajes con densidad psicológica es funcional. O sea, con la cantidad de actores y artistas que componen estos grupos, las escenas realizadas por coros son muy eficientes para emocionar y extrañar al público. En este sentido, la articulación teatral que llamamos de teatralidad se articula en función de la teatralidad que dispone e interesa la comunidad. Las dimensiones estética y simbólica son afirmadas a través de una negociación con el público, que reconoce que la obra fue hecha para él, y son sus símbolos que están sendo valorados o criticados (Kershaw, 1992) .

Consideraciones finales

El enfoque de este texto privilegia el caso del teatro comunitario en Argentina, precisamente el hecho de que este arte teatral festivo y multidisciplinario tiene como base las historias de la comunidad y de los integrantes del grupo y las articula

teatralmente de un modo propio, distinto de lo que es hecho en los otros circuitos teatrales. En el medio de una crisis de la modernidad, en principios del siglo XXI, en una sociedad caracterizada por la globalización y la espectacularidad, la experiencia del teatro comunitario en Argentina se presenta como un fenómeno que posibilita estudiar, de forma empírica, las dimensiones sociales y políticas del teatro. Tales dimensiones ayudan a entender esta práctica porque, por un lado, ese teatro es generado en función de la fuerza centrípeta del intersticio social, y por otro, ayuda a solucionar uno de los problemas más antiguos de nuestra civilización occidental, propuesto por Hanna Arendt, que es “cómo vivir en la *polis* y no participar políticamente” (2008: 44).

El diálogo artístico del proceso teatral y de la voz colectiva articulada en el contacto de la obra con su público, genera sujetos socialmente políticos. En este momento histórico donde todo es puesto a ver y dado como espectáculo, la salida del teatro es ir más allá del teatro, y volver a crear su *raison d'être*. En el caso en cuestión, vamos argumentar que el teatro comunitario no buscó su necesidad pero surgió de una necesidad, de generar intersticio social y político.

En Argentina, los grupos de teatro fueron formándose a partir de dos grupos centrales, Catalinas Sur y Circuito Cultural Barracas, a partir de la idea que cada comunidad puede celebrar sus memorias a partir del teatro y con este espacio de interacción social generar el proceso de realización artística y posición política. De una forma similar a los grupos feministas *Consciousness Rising* en los años 70, estos grupos teatrales comunitarios alrededor del país, compartiendo sus memorias y transformándolas a través del teatro, están generando conocimientos que les posibilitar cambiar sus pensamientos y prácticas en lo cotidiano y esto incluye el conocimiento que genera la capacidad de transformar su propia práctica artística de acuerdo con sus ideologías.

En intrincada red de relaciones entre el poder y la resistencia, entre sistema y contra-sistema, entre estructura y anti-estructura, las prácticas teatrales comunitarias parecen servir socialmente, como propone el educador Henry Giroux en su libro *Profesores como Intelectuais* (1987), como posibilidades de acción ética, de educación, de arte y de *praxis* cultural crítica y transformadora. Pienso en prácticas que permiten a los participantes jugar, arriesgar y envolver sus subjetividades como posibilidad de entender las relaciones de dominancia hegemónica y con eso salir de ésta para conquistar nuevos formatos de acciones y relaciones.

Esa acción de producción, circulación y consumo de versiones locales de la historia y de la memoria puede ser mirada como una alternativa a una cantidad de historias emanadas de distintas formas, y en la actualidad, predominantemente por los medios

de comunicación de masa regidos por el mercado bajo una ideología neoliberal y burguesa que propone el sujeto aislado en sus islas de interacción hábil apenas para consumir.

Si pensamos a partir de las teorías de Bourdieu sobre el capital simbólico, podemos suponer que un capital artístico, social y político importante está siendo generado a través del teatro. El arte teatral está logrando diálogo, información, comunicación y técnica, que, por su artesanía tiene casi total independencia económica, por lo tanto libertad para reflexionar y criticar sus propios problemas, mientras que, en este espacio de diálogo artístico, estos vecinos y amigos pueden alejarse de sus roles y problemas cotidianos a través del juego teatral. Mirar las cotidianidades a través del teatro es como una posibilidad de crear otras realidades. En otra realidad, o dentro de la misma, por el territorio de la ficción, acechándola desde la fantasía y de lo imaginario, siempre es más ingenioso mirarla.

Bibliografía

Augé, Marc. *Los no lugares: Espacios Del Anonimato, una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa, 2005.

Balandier, Georges. *El poder en escenas: De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona y Buenos Aires, Paidós. 1994.

Baron Cohen, Dan. *Alfabetização Cultural: em busca por uma nova humanidade*. São Paulo, Alfarrábio, 2004.

Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment*. London: Thames and Hudson, 1976.

Borba, Juliano, "La Celebración de la Memoria en El Teatro Comunitario Argentino" En: Cornago, Óscar (Ed.), *Utopías de la proximidad. La creación escénica en Iberoamérica en el contexto de la cultura visual*, Cuenca (España), Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.

Bourdieu, Pierre. *La reproducción*, Barcelona: Laia, 1977.

Cohen-Cruz, Jan. *Histórias Pessoais como Intervenção Social*. Conferência proferida na Universidade de Exeter em 2004, traduzida por Juliano Borba em 2005. Não publicada.

Eagleton, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

Freire, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, (1970) ed. 1977.

García Canclini, Néstor. *Diferentes, Desiguales y Desconectados: Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa, 2004.

- *Imaginários Urbanos*. Buenos Aires: EUDEBA, 1997.

- *Ideología, Cultura y Poder*, Buenos Aires: Oficina de Publicaciones-UBA, 1995.

Giroux, Henry A. Os professores como intelectuais: rumo a uma pedagogia crítica de aprendizagem. Porto Alegre: Artes Médicas. 1987.

Gluckmann, Max. *Análise de uma situação social na Zululândia moderna*. IN:

Feldman-Bianco, Bela.(org) *Antropologia das sociedades contemporâneas: métodos*. São Paulo, Global, 1987.

Hardy, Barbara. *Tellers and Listeners: The Narrative Imagination*. London: Athlone Press, University of London, 1975.

Leach, Edmund, *Culture and Communication*. New York. Cambridge University Press, 1976.

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

O'Neill, Cecily. *Drama worlds: a framework for process drama*. Portsmouth: Heinemann, 1995.

Rosen, Harold. *Stories and Meaning*. Sheffield: NATE, 1975.

Spolin, Viola. *Improvisações para o teatro*, São Paulo, Perspectiva, 4. ed. 2000.

Taylor, Phillip. *Pre-Text and Storydrama: The Artistry of Cecily O'Neill and David Booth*. Brisbane: NADIE, 1995.

Zipes, Jack. *Happily Ever After: Fairy Tales, Children and the Culture Industry*. London: Routledge, 1997..

¹ Entrevista con Adhemar Bianchi en El Galpón de Catalinas día 22 de diciembre 2007.

² Para más informaciones sobre *drama and theatre in education* recomiendo Doroth Heathcoat, Cecily O'Neill, Gavin Bolton, John Somers y Beatriz Cabral.

³ Según Paulo Freire *temas generadores* son propuestas de temas, que por haber sido elegidos a partir del universo cultural de los participantes, es decir, relacionados con situaciones importantes de sus vidas, pueden ser generadores de motivación para el trabajo artístico y el aprendizaje. Para más detalles sugiero el capítulo 3 de su libro Pedagogía del Oprimido.

⁴ Para más información sobre Disney y la industria cultural: Zipes, Jack. (Op.Cit).

⁵ En primer lugar, una *codificación* se produce a través de la división de una historia en sus elementos claves y totalizada en una representación o una metáfora que sea la síntesis de su totalidad y de sus partes constituyentes. En segundo lugar, el proceso de *decodificación* es justamente los ejercicios, tareas y problemas artísticos impuestos a la codificación que posibilite al grupo identificar críticamente sus formas, contenidos y significados. Por fin, después que esta historia dominante fue codificada y decodificada, con estos elementos teatrales surgidos en la decodificación es posible una *re-codificación*, que es la creación de una nueva totalidad, la obra artística que sintetiza el trabajo investigativo realizado.