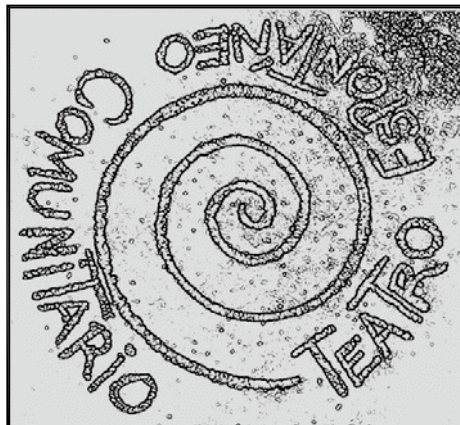


TEATRO ESPONTÁNEO COMUNITARIO

UN RECURSO METODOLÓGICO PARA
EL DESARROLLO DE LAS COMUNIDADES



Tesis de Maestría
“Psicodrama y Procesos Grupales”

Autor: Msc. MARIO FLORES LARA
www.espontaneocomunitario.blogspot.com
mariofloreslara@hotmail.com

La Habana, Cuba – 2010

**A las Mujeres Latinoamericanas
que en sus 'invisibles' jornadas laborales no remuneradas,
propician-sostienen-proyectan las vidas de las comunidades**

**“gota cayendo
una onda en el agua
mueve la Ceiba”**

ÍNDICE

- I. INTRODUCCIÓN
- II. PRESENTACIÓN
- III. OBJETIVO
- IV. OBJETIVOS ESPECÍFICOS
- V. FUNDAMENTACIÓN Y CONTEXTO TEÓRICO
 - 1. Del Teatro de la Espontaneidad al Teatro Espontáneo
 - a. Teatro de la Espontaneidad
 - b. Teatro Popular Latinoamericano
 - c. Teatro Playback
 - d. Teatro Espontáneo en Latinoamérica
 - 2. Comunidad y Enfoque Comunitario
 - 3. Teatro Espontáneo Comunitario
 - a. ¿ Qué es Teatro Espontáneo Comunitario ?
 - b. Misión de Teatro Espontáneo Comunitario
 - c. Bases Teóricas y Metodológicas
 - d. Dispositivo en Acción
- VI. METODOLOGÍA PARA SISTEMATIZAR
 - 1. ¿ Para Qué Sistematizar ?
 - 2. Registros y Suministros Informativos
 - 3. ¿ Qué Sistematizar ?
 - 4. Eje de la Sistematización
 - 5. Sistematización de Prácticas Comunitarias
- VII. SISTEMATIZACIÓN DE PRÁCTICAS COMUNITARIAS
 - 1. Rumiñahüi
 - 2. Permutas Culturales
 - 3. Sierra del Escambray
- VIII. CONCLUSIONES
- IX. BIBLIOGRAFÍA

I. INTRODUCCIÓN

Participación, Diferencia, Equidad, No Discriminación, Igualdad, Desarrollo, Inclusión y Diálogo Social, son algunas de las categorías que en la dimensión Comunitaria se siguen proyectando como desafíos, y que a los profesionales de las ciencias sociales y trabajadores comunitarios de esta América mestiza nos traen de la mano y corriendo.

Las dinámicas societales y las condiciones político-económicas de este continente caminan a un ritmo vertiginoso, configurando una rica complejidad que en muchos momentos se vuelven un pez jabonoso difícil de asir. Cuando creemos haber entendido una esfera de la expresión comunitaria y haber encontrado una forma de interacción con ella, ya el escenario cambió. Es como estar siguiendo a la Conga con cinco cuerdas de rezago y con el eco de los tambores zumbándonos en los oídos.

En la construcción de teorías y labraje de palabras-conceptos, ahí la llevamos. A veces acertamos la brecha a solo una cuerda de distancia de la procesión festiva, en otras ocasiones, tomando un astuto atajo, nos adelantamos tres sin percatarnos que el molote dobló previamente en una esquina inesperada y cogió otro rumbo.

Una cosa es teorizar sobre Participación o Diferencia o Inclusión Social, pero otra muy distinta es disponer de recursos y dispositivos metodológicos adecuados para su aterrizaje. Seguimos pensando que Nuestra América vive una crisis metodológica en el trabajo comunitario, a la cual nos hemos ido acostumbrando en su administración, bajándole el perfil o escondiéndola bajo la alfombra.

Las crisis son un momento evolutivo necesario y una oportunidad de desarrollo. Asumir este reto pasa por la responsabilidad y actitud de mirarnos como generadores válidos de conocimientos y no sólo como pasivos consumidores. Enfrentar los desafíos con los que la contemporaneidad latinoamericana nos interpela, deviene una alternativa para volver a instalar en el epicentro las prácticas sociales y comunitarias (las nunca neutras) y desde ahí construir vínculos, aprendizajes, conocimientos y nuevas prácticas. Es decir, desde las prácticas construir praxis.

La Conga está ahí para vivirla desde su epicentro.

II. PRESENTACIÓN

Con la irrupción del Teatro de la Espontaneidad y el Psicodrama, Jacob Levy Moreno en 1921 abrió una puerta que enriquecería las ciencias psicológicas, validando la representación dramática como vía de alto impacto para transitar procesos creativos y terapéuticos, estableciendo un referente cultural mayor para la comprensión de la naturaleza humana en su camino de desarrollo.

En la segunda mitad del siglo XX, la presencia del Teatro Popular Latinoamericano, constituido como movimiento cultural, se proyectaba como una arraigada expresión de un continente de excluidos y marginados, constituyéndose en la búsqueda de una estética, pero sobre todo, de una ética: la socialización del Poder. Poder decir, Poder ser, Poder estar. Un Poder para la transformación.

Con la simbiosis del método psicodramático, ciertas vertientes del teatro experimental y de la narración oral de pueblos originarios, Jonathan Fox fundaba en Nueva York en 1975, el Teatro Playback (PBT). Un teatro de representación improvisada en el cual convergen también sus vivencias de servicio comunitario, su conocimiento del pensamiento de Paulo Freire y de la obra de Augusto Boal.

En la América mestiza, desde el Sur y desde los 70's, se empiezan a sentir los latidos de un caminar que va integrando con distintos énfasis diversos afluentes orgánicos, y que han ido danzando en una trama multicolor: el Teatro Espontáneo (TE).

En los últimos lustros, permeado por las condiciones sociales y contextos históricos, el TE ha vivido un crecimiento significativo, constituyéndose en un referente sociocultural insoslayable. Es quizás, la proyección de un continente que quiere mirarse en su propio espejo y reconocerse en la diversidad de su propia imagen. Es en la memoria de este transitar, en la búsqueda porfiada de esta creación colectiva y en la construcción de esta herramienta para el encuentro de los seres humanos, donde se reconoce Teatro Espontáneo Comunitario (TEC), y desde ahí camina.

Este trabajo de tesis se propone sistematizar parte de la experiencia de TEC desarrollada en Cuba, en diferentes contextos, momentos y grupalidades, tomando como unidad de análisis algunas prácticas comunitarias desde donde se ha ido construyendo colectivamente. Sistematizar para visibilizar y aprender de nuestras prácticas. Sistematizar para asumir la responsabilidad de que la praxis sea verbo. Sistematizar para seguir dialogando desde la memoria, la diversidad, el respeto, la reflexión crítica... con todxs y para el bien de todxs¹.

¹ En el afán de un ejercicio conciente, finalizaremos con 'x' algunas palabras en el intento de trascender un lenguaje sexista, que en la naturalización opera como un mecanismo discriminatorio.

III. OBJETIVO

Sistematizar experiencia representativa de Teatro Espontáneo Comunitario como un recurso para el desarrollo de las comunidades

IV. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Interpretar críticamente prácticas significativas de Teatro Espontáneo Comunitario implementadas en Cuba entre 2005-2009
2. Fundamentar los basamentos teóricos que sustentan a Teatro Espontáneo Comunitario y describir su implementación técnica

V. FUNDAMENTACIÓN Y CONTEXTO TEÓRICO

1. DEL TEATRO DE LA ESPONTANEIDAD AL TEATRO ESPONTÁNEO

Un ser humano se desplaza por el “espacio vacío” mientras otro lo observa; no se requiere más para que exista un acto teatral². Esta instantánea condensada, que puede situarse en la segunda década del siglo XXI o en los albores de la especie, nos hace resonar en concordancia con Augusto Boal cuando dice que no sólo el teatro es la primera invención del ser humano, sino que “el ser se hace humano cuando inventa el teatro”³. Imágenes que nos dan cuenta del teatro y la acción teatral como expresión relacional, ligadas a la esencia de la naturaleza humana y a su decursar evolutivo.

Alexis Jardines es más radical en su visión, cuando nos dice que el ser humano “nace como cuerpo y, solo después, como conciencia. En ese grado cero de la Cultura la mera presencia del cuerpo es ya, en sí, alteridad (alteración); es ya, en sí, expresión”⁴, o sea, que primero se constituye como cuerpo y sólo después y en consideración a la corporalidad se constituye como ego, y que “mediante las ‘representaciones gestuales’ el hombre genera la otredad...”⁵, y en esta línea ideográfica nos lleva a la introducción de una teoría general de la Cultura.

² Peter Brook, 2004

³ Augusto Boal, 2004, pág. 28.

⁴ Alexis Jardines, 2004, pág. 106.

⁵ *Ibíd.*, pág. 110.

Esta silueta de pensamiento, que nos evoca el magnífico tratado antropológico de Federico Engels del siglo XIX⁶, nos sirve como apertura para desarrollar los tópicos que aspiran a dar soporte teórico a este estudio, y que estarán implícita o explícitamente referidos a lo largo de su recorrido como raíz y horizonte.

Entonces, si los seres humanos somos el único ser que posee la capacidad de observarse en un “espejo imaginario”⁷, miremos algunos de ellos...

a. TEATRO DE LA ESPONTANEIDAD: Imágenes

No es una tarea simple adentrarse en la vida y obra de Jacob Levy Moreno (1889-1974), creador del Teatro de la Espontaneidad y Psicodrama, por nombrar algunas de sus creaciones, y que acuñó entre otros el término ‘psicoterapia grupal’ y al que debemos el vox populi concepto ‘aquí y ahora’. No podemos separar su vida y su obra si queremos tener al menos una aproximación al genio creativo y su legado, aunque sea para trazar ideas fuerza como haremos acá.

1908, en un gran parque público de la ciudad de Viena⁸, un joven de 19 años sentado bajo un frondoso árbol narra y representa cuentos a un grupo de infantes, que absortos siguen la historia de este mago trashumante⁹.

1913, en el estigmatizado barrio rojo de Viena, un grupo de 9 prostitutas reunidas en la precaria vivienda de una de ellas, convocadas por un joven estudiante de medicina de 24 años, el mago trashumante ya logra socializar presencias y palabras, para encontrar acciones grupales para resolver discriminadas condiciones de vida.

⁶ Federico Engels, 1970.

⁷ *“el ser humano es el único ser capaz de observarse en un espejo imaginario... el espacio estético... proporciona ese espejo imaginario”* (pág. 25). *“el teatro –o la teatralidad- es esa propiedad humana que permite que el sujeto pueda observarse a sí mismo, en acción. El conocimiento de sí que adquiere de esta manera le permite ser sujeto (el que observa) de un objeto, que es otro sujeto: él mismo. Esta capacidad le permite imaginar variantes de su acción, inventar alternativas... Este espectador privilegiado, el espect-actor, es sujeto y objeto a la vez”*(pág. 26). Augusto Boal, Op. Cit.

⁸ *“Moreno siempre disfrutó en el Augarten, un gran parque público... Alrededor de 1908 empezó a encontrarse allí con niños a los que relataba cuentos”*; René Marineau, 1995, pág. 64.

⁹ *“De allí en más, mi pasatiempo favorito fue sentarme bajo un árbol en los jardines de Viena y dejar que los niños viniesen a escuchar mis cuentos de hadas. La parte más importante de la historia es que yo estaba sentado debajo de un árbol, como si fuera parte del cuento de hadas y que los niños venían a mi como atraídos por una flauta mágica, que los apartaba del ambiente gris para traerlos a la tierra encantada. No era tanto lo que yo contaba, el cuento mismo; era el acto, la atmósfera de misterio, la paradoja, lo irreal transformado en realidad”*; J.L. Moreno, “Who Shall Survive?”; citado por René Marineau, Ibídem, pág. 66.

Estas primeras imágenes nos asaltan cuando pensamos en Moreno. En ellas podemos visibilizar algunos aspectos preliminares que resultan significativos: la instalación en los espacios públicos, el accionar en los territorios naturales de vida de una comunidad¹⁰, y que “el grupo en su totalidad se convierte en lo importante”¹¹.

Entre ambos episodios señalados, Moreno ya tenía una posición clara sobre lo limitantes que resultaban para la creatividad humana los productos culturales concluidos (entre ellos el teatro convencional), que alentaban el consumo pasivo, fijados al estereotipo social y la reproducción mecánica, a los cuales él denominó ‘conservas culturales’; proponiéndose establecer una manera de eliminarlas, sustituyéndolas por la creación de un comportamiento nuevo y espontáneo. Así establece el Axiodrama. A éste lo llega a considerar la primera etapa en el desarrollo del Sociodrama y el Psicodrama.

Apreciamos que la espontaneidad, entendida como la capacidad de respuesta adecuada en un momento determinado y que vincula la creatividad, la vemos en un estado de emergencia, la cual se constituirá en una de sus conceptualizaciones y postulados filosóficos centrales de su obra.

Con posterioridad, habiendo descubierto el valor terapéutico de la escena teatral improvisada, se aboca a la implementación del Theatre Reciproque, donde con núcleos familiares, sus integrantes más allegados y miembros involucrados de la comunidad, despliega un ‘acercamiento espontáneo’ para discutir sus problemas y representar situaciones psicológicas difíciles, lo cual realizaba en su consultorio o en las casas de dichas familias, con lo que se puede establecer una línea evolutiva en su estrategia de accionar territorial que usaba anteriormente con las trabajadoras sexuales. Esta forma de trabajo grupal, se considera la antecesora de la terapia familiar y comunitaria.

Moreno, sustentado en sus experiencias de vida, sus concepciones filosóficas e influido por una visión particular del teatro, logra con fundamentación teórica e instrumentalización técnica, una contraposición sólida a la hegemonía de la palabra¹², estableciendo otra vía de aproximación, entendimiento y proyección de las subjetividades humanas: la dramatización.

Esta categoría enraizada al concepto drama -denominación que proviene del griego y que significa acción- refiere a la movilización emocional, palabras y gestualidades¹³ que en espontaneidad logra en el espacio de la escena su representación.

¹⁰ “Usted ve a la gente en el ambiente artificial de su consultorio, yo la veo en la calle y en su casa, en su contorno natural”, responde Moreno a Freud en su encuentro de 1912; J.L. Moreno, 1993, pág. 27. El biógrafo de Moreno, R. Marineau, corrige el año de este encuentro a 1914.

¹¹ J.L. Moreno, “Who Shall Survive?”, citado por René Marineau, Op. Cit., pág. 70.

¹² “las palabras no son el camino directo, lo señalan pero no lo recorren”; Alejandro Jodorowsky, 2006, pág. 265.

¹³ “Comprendemos la **acción** compuesta por aspectos verbales (semánticos y sintácticos), los afectivos y los gestuales”, diríamos con Dalmiro Bustos, 2007, pág. 34.

1924 es un año significativo en la evolución del pensamiento y las creaciones de Moreno. Publica su libro “Teatro de la Espontaneidad”, en el cual sugiere cuatro formas intervinculadas de un particular ‘teatro revolucionario’: a) Teatro de Conflicto: axiodrama cuestionador de la conserva cultural del teatro convencional; b) Teatro Inmediato o Teatro de Improvisación: todos los participantes son actores y protagonistas, y lleva a la creatividad a través de la imaginación y la representación espontánea; c) Teatro Terapéutico: dramatizaciones en las comunidades y en sus espacios habituales de vida, donde se representan conflictos, permitiendo así perspectivas y distanciamientos, en busca de resoluciones; d) Teatro del Creador: proceso de creación en movimiento permanente, cambio y existencia en el presente: el Yo como creador del movimiento y la acción para el cambio y el encuentro con el Tú.

También en ese año, con el caso ‘Bárbara’, que refiere a procesos terapéuticos con una de las actrices de su compañía teatral usando la dramatización, en Moreno se percibe un tránsito entre el Teatro de la Espontaneidad al Teatro Terapéutico: un umbral significativo en la proyección del Psicodrama.

Al Psicodrama se lo ha definido y entendido de diferentes maneras: técnica, método, ciencia. Lo entenderemos aquí como un camino¹⁴ para lograr una finalidad, es decir un método para profundizar el conocimiento del alma humana a través de la acción, para decirlo con palabras del propio Moreno. Un método terapéutico que mediante la representación teatral espontánea (dramatización) de la problemática de un protagonista en el contexto grupal, se constituye en un medio válido y trascendente para explorar causales comportamentales, cargas emocionales y nociones racionales de los conflictos humanos y buscar alternativas de resolución a sus malestares¹⁵.

Si bien con ‘Bárbara’ ya hay un nítido momento de evolución hacia el Psicodrama, es entre 1935 y 1945 cuando éste alcanza una identidad teórica-técnica y una aplicación práctica como modalidad psicoterapéutica¹⁶.

La trascendencia e impacto del Psicodrama “ha dejado en penumbras a otras creaciones de Moreno”¹⁷, y dentro de ellas al mismo Teatro de la Espontaneidad.

En la aspiración de trazar, sucintamente al menos, una cartografía genealógica, recurriremos al mismo Moreno para señalar que el Teatro de la Espontaneidad, génesis de la ‘revolución creadora’, es un punto de inicio de donde “partió la inspiración para el

¹⁴ Dalmiro Bustos, *Ibíd.*

¹⁵ “*El drama es excepcional en cuanto a su capacidad para integrar la imaginación y la acción física con la emoción, la intuición y el razonamiento, a fin de proporcionar una vía tanto vivencial como intelectual al aprendizaje y el crecimiento*”; Adam Blatner, 2005, pág. 140.

¹⁶ “*todo indica que fue en el periodo 1935-1945 cuando efectivamente desarrolló el psicodrama como modalidad psicoterapéutica*”; *Ibíd.*, pág. 170.

¹⁷ Dalmiro Bustos: “Una visión del Psicodrama y un homenaje a Moreno”, en *Cuadernos de Campo*, 2008, pág. 10.

uso de técnicas dramáticas, la terapéutica de representaciones espontáneas, la psicoterapia de grupo y el aprendizaje de roles”¹⁸; lo entendemos entonces como aquella matriz de donde se proyectan variados métodos y técnicas, dentro de las cuales podemos contar el Psicodrama, Sociodrama, Sociometría, Role Playing, de la autoría directa de Moreno, y de donde irradia su influencia posterior para la creación del PBT y TE que vivimos en Latinoamérica.

En continuidad a este boceto de pensamiento, podemos afirmar con Raúl Sintés que “la primera función de Teatro de la Espontaneidad la realizó su creador, Jacobo Levy Moreno, en una tradicional sala de la ciudad de Viena, el 1 de abril de 1921”¹⁹.

Planteamos también con este autor uruguayo que: “Todas estas formas derivadas del Teatro de la Espontaneidad tienen en común que son grupales o colectivas, cultivan la espontaneidad creadora, y utilizan la acción dramática como forma expresiva prioritaria lo cual, en mayor o en menor medida, las vincula al teatro.”²⁰.

b. TEATRO POPULAR LATINOAMERICANO: Una mirada a dos experiencias

Abordaremos sintéticamente en este acápite dos experiencias de Teatro Popular Latinoamericano, que se constituyen como significativos sistemas metodológicos de representación teatral, que poseen una concepción política determinada de la estética, el arte y la cultura, así como, de las funciones sociales de sus cultivadores. Propuestas que comprenden la socialización de roles y medios para la producción de la acción teatral, para incorporar participativamente a las grupalidades y comunidades, con la finalidad de incidir en la transformación de las personas, colectivos y, con ellos, en las condiciones que habitan.

TEATRO ESCAMBRAY: 1968 - 1972

El 5 de septiembre de 1968 desembarcan en las zonas campesinas de la Sierra del Escambray, un grupo de 12 apasionados por el teatro y su época, casi todos habaneros y motivados por inquietudes artísticas e intelectuales y, sobre todo, por una voluntad de servicio revolucionario.

Cuba se encontraba a las puertas de conmemorar dos lustros ostentando la trascendente condición de Primer Territorio Libre de América, enfrentando una regular agresión directa y encubierta de Estados Unidos, concentrada en la instauración del ideario del culto a la dignidad plena del ser humano, y cristalizando una versión *suis géneris* y latinoamericana del Socialismo, donde logros, retos y contradicciones²¹ conviven y avanzan en la construcción del ‘reino de este mundo’.

¹⁸ J.L. Moreno, Op. Cit., pág. 28.

¹⁹ Raúl Sintés, 2002, pág.23.

²⁰ Raúl Sintés, 2008, pág. 64.

²¹ Para ilustrar una arista de ellas, ver: “Polémicas Culturales de los 60”, Selección de Graziella Pogolotti, 2007.

La Sierra del Escambray, uno de los tres cordones montañosos de la mayor de las Antillas, ubicada en la región central de la isla, era escenario también de las profundas tensiones y transformaciones político-sociales-culturales que vivía Cuba, donde se consideraban en esta zona la particularidad de las secuelas de la lucha contra bandidos y la presencia nociva de sectas religiosas, que atentaban contra los procesos de cambio en la construcción de una nueva sociedad²².

“El triunfo de la Revolución imponía un total replanteo de la función del artista en la sociedad”²³, también de la cultura y la creación artística. En este contexto, convicciones y desafíos irrumpe Teatro Escambray desde un accionar comunitario en territorios y localidades específicas, asumiendo la utopía esencial para su proyecto de la transformación del ser humano²⁴.

Según lo planteado por el destacado intelectual y crítico teatral Rine Leal, este grupo que cultiva un teatro de participación, transita por tres etapas al considerar el tratamiento e incorporación del debate de la audiencia, el cual se proyecta como la esencia de su trabajo, propiciando la multiplicidad de voces de la concurrencia, articulada en diálogos sociales de las comunidades campesinas con las cuales desarrollaron su trascendente experiencia. De estas etapas nos referiremos a las dos primeras:

- desde el estreno del grupo en julio de 1969, donde el debate se realizaba al final de la presentación teatral, en que “no era parte integral del espectáculo, aún no se había abierto a la participación”²⁵.
- desde 1971, y a partir de una presentación de ‘La Vitrina’ en la zona de Mataguá, donde en medio de la función los espectadores interpelan a los actores, deteniéndose ésta y catapultando la discusión de lo que en la escena estaba pasando y podía pasar. Esta ‘intromisión’ del público, y su incorporación para la creación dramática²⁶ in situ, visibiliza “el poder dramático del debate como elemento de unificación, de creación inesperada, de fuerza teatral”²⁷.

El proceso interactivo y participativo de este colectivo teatral, continúa enriqueciéndose cualitativamente, donde el debate es constituyente integral de la representación teatral, y que sólo la resolución de los conflictos abordados en este intercambio de opiniones, da continuidad al desenlace de la obra, convirtiendo así cada función en un hecho único e irrepetible. Con la pieza ‘El Juicio’, que cierra esta etapa, ya la audiencia se incorpora a la

²² Graziella Pogolotti, en prólogo al libro “Teatro Escambray”, compilado por Rine Leal, hace una magnífica reseña de las condiciones objetivas y subjetivas que vivía el campesinado de la zona, el teatro en Cuba y de los procesos de la Revolución en ese periodo.

²³ Graziella Pogolotti; *Ibidem*, pág. 13

²⁴ Omar Valiño, 2004, pág. 62.

²⁵ Rine Leal, 1984, pág. 22.

²⁶ J.L. Moreno lo llamaría Creaturgia; *Op. Cit.*, pág. 74.

²⁷ Rine Leal, 1984, pág. 23.

actuación: el público elige quién de ellos representará el papel de jueces en la obra. Esta incorporación de los asistentes en el rol actoral, propicia la improvisación y espontaneidad, e interactúan con los actores del grupo. Al final, son ellos los que dan el veredicto del conflicto tratado, argumentando sus resultados y sometiéndolo a los criterios de la audiencia general.

Entonces, “la escena deja de ser un espejo de costumbres para constituirse en una herramienta para transformar la realidad”²⁸, en la cual se concretiza el axioma de que el propósito de un drama es la comunicación, y que en el caso de Teatro Escambray, la expresión máxima de esa comunicación es la participación. Gilda Hernández, importante integrante de este colectivo teatral, analizando los mecanismos que convergen en estos fenómenos comunicacionales constatados en la experiencia del grupo, señala los siguientes aspectos²⁹:

- Contacto y vinculación con las realidades a través de la investigación y el debate.
- Uso de valores y expresiones culturales locales; búsqueda de lenguajes artísticos adecuados para abordar los temas y problemas tratados.
- Aprovechamiento de características del terreno e incorporación de recursos comunitarios en el proceso; uso de símbolos locales.
- Un público sin reglas preestablecidas que se incorpora al espectáculo y adecuación de los integrantes del colectivo teatral a las exigencias de comunicación y participación.
- La participación del público condicionada por la propia estructura de las obras y representaciones.
- Vigencia y pertinencia de los temas tratados; actitud del grupo ante ellos; mensaje de rápida asimilación.

La experiencia general del grupo Teatro Escambray, instalada en época y territorios específicos, en articulación directa con las comunidades³⁰, pondera una concepción del teatro y del teatrista, pero también del arte y la cultura, y por ende, del ser humano y las sociedades. Proyectando una metodología de creación teatral, sustentada en la investigación de las realidades de las comunidades e instituciones con las que se vincula, que comprende también la convivencia, funcionamiento y roles de su propia grupalidad. Y por ese transitar patentiza una estética y dramaturgia con sello propio.

²⁸ Rine Leal, *Ibidem*, pág. 38.

²⁹ Referidos en síntesis por Rine Leal; *Ibidem*, págs. 44 y 45.

³⁰ *“el teatro tendría que nacer del conjunto de experiencias de una comunidad específica y ser destinado a ella misma en calidad de arte; además de aspirar a una participación como vector social de la propia comunidad... lograr que una vocación indagatoria y de debate social pudiera transformarse en una condición de arte”*; Omar Valiño, *Op. Cit.*, pág. 26.

Esta propuesta estética-social, a la cual se la señala como una poética crítica³¹, poseedora de un carácter sistémico, que a través de intencionar la incorporación³² comunitaria y su activa participación, logran el trascendente cometido de “una creación colectiva para una comunicación colectiva”³³.

TEATRO DEL OPRIMIDO

En los años sesentas en América Latina palpitaban diversas expresiones de Teatro Popular, un teatro hecho por y para el pueblo, involucrado y comprometido con las condiciones y realidades de un continente atravesado por agudas contradicciones políticas. En ese periodo y desde Brasil, Augusto Boal empieza a proyectar la creación teatral como un medio de conocimiento humano, una posibilidad para que los marginados puedan auto-observarse y ensayar en el espacio escénico alternativas emancipatorias, un recurso para visibilizar condiciones de vida en la representación improvisada y grupal, una oportunidad para problematizar en una creación colectiva transformadora: el Teatro del Oprimido.

En esta concepción el teatro, la acción y producción teatral es un medio e instrumento de liberación de los oprimidos, que brinda la posibilidad de tomar conciencia de esa condición, y con ella generar procesos transformadores. En diferentes áreas pero en un mismo cauce, podemos reconocer analogías e identidades entre el pensamiento y práctica de Augusto Boal y Paulo Freire. Sus propuestas metodológicas, impregnadas de sus convicciones políticas, podríamos resumirlas en: visibilizar, problematizar, tomar conciencia, transformar.

En diferentes momentos Boal nos vuelve a insistir en que la esencia del teatro es esa propiedad humana que posibilita su propia auto-observación en acción. En el espejo imaginario que se proyecta desde el espacio estético, desde los otros, desde la sociedad, desde sí mismo. El ser humano “descubre que puede mirarse en el acto de mirar; mirarse en acción, mirarse en situación. Mirándose, comprende lo que es, descubre lo que no es e imagina lo que puede llegar a ser”³⁴.

³¹ Omar Valiño la define como una **Poética Crítica**, la que entiende como “un sistema articulado de relaciones en el cual los vectores específicamente artísticos portan, en sí mismos, una direccionalidad crítica con respecto a la lectura del entorno social, de donde las funciones estética y social parten y se desarrollan inextricablemente fusionadas”; *Ibidem*, pág. 32.

³² Concibiendo la representación y la escena con la doble intencionalidad de lograr la “Identificación” y el “Distanciamiento”, en base a las nociones de Stanislavsky y Brecht respectivamente. Ver al respecto texto de Mario Bushbinder “Teatros del Alma: aproximaciones a lo escénico”, en Cuadernos de Campo, 2008, pág. 28.

³³ Rine Leal, 1984, pág. 42.

³⁴ Augusto Boal, 2004, pág. 25.

Comprender, descubrir e imaginar. Pero además, en la representación de la escena teatral, donde se cristaliza nuestra imagen, podemos trastocarla a nuestras necesidades y cambiarla a nuestros deseos. Nos brinda la oportunidad de transformar esa imagen, y en esa acción nos transforma a nosotros mismos. Entonces, la propuesta de Boal es un teatro participativo desde la acción. Acuña el concepto espect-actor.

Sólo en la representación de sí mismo, en la creación dramatizada de su propia imagen, es que puede alcanzar ese proceso transformador. La audiencia no transfiere la acción a otros, ni para que la piense o represente; ella misma es protagonista de su propia acción dramática. Al cambiarla, ensaya posibles soluciones, prueba alternativas de cambio, se entrena para la acción real. Es un espacio y un momento de aprendizajes: para asimilar posibles aplicaciones en dimensiones cotidianas, en las realidades de todos los días. Por eso no es un simple espectador: es un espect-actor.

Esta propiedad de mirar y proyectar imágenes, no se hace en abstracto, es desde la propia corporalidad en acción que se materializan estas dinámicas y relaciones. El cuerpo es en el teatro de Boal fundamental. La participación en esta propuesta teatral, se concreta a través del cuerpo en acción. Guarda un lugar tan o más importante que los enunciados verbales. Sólo se proyectará la condición del espect-actor a la de protagonista, al enfrentar, moldear y habitar su cuerpo, y hacer que éste potencie sus capacidades expresivas.

Como los mecanismos represivos o de control, no sólo se encuentran en el mundo externo, sino que en la sutileza de su eficacia, se han instalado en la propia cabeza del oprimido, la acción teatral nos permite entender cómo se nos ha instalado y crear medios para sacar a ese 'poli' interno. Los últimos años de su vida, Boal trabajó mucho en esa línea, que como el título de su último libro lo refiere va 'del teatro experimental a la terapia'.

El Teatro del Oprimido es un sistema de ejercicios físicos, juegos estéticos y técnicas especiales que se propone mediante la socialización de los medios de producción de hacer teatro, propiciando el protagonismo activo de la audiencia en la representación dramática improvisada y espontánea, desarrollar la conciencia y capacidad transformadora de los participantes en la escena teatral, en sus vidas y en las condiciones sociales en que están inmersos. Este sistema toma diferentes formas de expresión entre las cuales podemos señalar: a) Teatro Imagen: uso de imágenes sin palabras; b) Teatro Foro: en el que se debaten teatralmente por medio de la representación espontánea, temas de interés en un colectivo; c) Teatro Invisible: en los espacios naturales de vida, ampliando la concepción de espacio escénico, se instala una ficción que se convierte en acción real del mundo real; d) Arcoiris del Deseo: la acción dramática improvisada como recurso terapéutico para sacar la opresión instalada dentro de cada participante.

Su interacción directa lo abre a una creación colectiva y su permeabilidad al contexto socio-histórico, factores que han llevado al Teatro del Oprimido a lo largo de los años a

ir adecuando sus objetivos e intencionalidades centrales. Veamos dos momentos de formulación:

- “ayudar a cualquier ser humano oprimido a recuperar un lenguaje teatral y, a través de él, tratar de comprender mejor su realidad para transformarla”³⁵
- “restaurar y restituir a su justo valor esa vocación humana, que hace de la actividad teatral un instrumento eficaz para la comprensión y la búsqueda de soluciones a problemas sociales e intersubjetivos”³⁶

Señalamos estos planteamientos de objetivos, formulados con veinte años de diferencia, para puntualizar la flexibilidad y honestidad con las que Boal aborda su obra creadora, en los cuales está implícita la reflexión crítica como una forma de vida para seguir estando inmerso en los procesos sociales y políticos de su época.

El Teatro del Oprimido, confiere un valor fundamental a la presencia activa de la audiencia en la producción de la teatralidad, incorporándola directamente en la acción dramática. El compromiso social en Boal, y sus posiciones políticas se expresan en la manera y estética que adquiere su propuesta teatral, donde apreciamos que el arte y la cultura no son una mera traspolación de las realidades a la escena, ni una simple reflexión de ellas. Proyecta la acción dramática a un modo de práctica social, que involucra la presencia activa de los productores y receptores de la creación, construyendo mundos posibles en la representación, y por esta vía alcanza a desarrollar grados de conciencia que movilizan hacia la transformación social.

c. TEATRO PLAYBACK (PBT): Presencias

En 1975, Jonathan Fox crea en Nueva York esta forma original de teatro de improvisación, donde los miembros de la audiencia narran historias por ellos vividas, para luego ser vistas en su escenificación por un grupo de actores entrenados. Una forma de improvisación teatral sustentada en lo que la gente dice y cuenta en las funciones: sensaciones, sentimientos, historias. Su creación está inspirada en el teatro experimental, el Psicodrama, y la tradición oral de las culturas indígenas. Un teatro del momento, sin libretos, que busca la creación colectiva a partir de las historias personales que proyecta el sentido de grupalidad.

³⁵ Augusto Boal, 1983, pág. 7.

³⁶ Augusto Boal, 2004, pág. 28.

Jo Salas, co fundadora de esta modalidad de Teatro de la Espontaneidad, nos acerca a los objetivos que persigue: “El PBT es un poderoso creador de sentido de comunidad. Ofrecemos una arena pública donde el significado de la experiencia individual se acrecienta hasta formar parte del sentido compartido”³⁷. Desde su propuesta estética, ética y metodológica, corporalizadas en la escenificación espontánea de las intervenciones de la audiencia, buscan ser ese puente integrador e inclusivo al servicio de las comunidades.³⁸

Rasia Friedler, nos ayuda en su comprensión al decirnos que “lo que distingue el PBT de las otras formas de TE, además de los aspectos técnicos, rituales, conceptuales y estéticos que lo caracterizan, es la importancia fundamental que se le asigna al hecho de captar y reflejar la esencia de la historia contada por un narrador individual en la creación escénica”³⁹. Las historias narradas son entendidas como los modos de organizar y expresar la experiencia humana para comprenderlas, recordarlas y transmitir las. La representación improvisada de las narraciones expresadas por integrantes de la audiencia se constituye en su eje medular.⁴⁰

El narrador que voluntariamente sale a contar su historia, es acompañado por el conductor(a) que facilita su expresión ayudándole a precisar los personajes involucrados, el lugar donde ocurrió, los hechos acontecidos, el clima emocional vivido, sus desenlaces, entre otros aspectos que constituyen el relato; contenidos expresados con palabras, tonos, silencios y gestualidades. Va seleccionando a actores y actrices en disposición en el escenario, para que representen los personajes y/o elementos significativos de la historia, elección que parte por designar quién representará al narrador. Por su parte los actores que deben poseer un fuerte sentido de la estética, habilidades perceptivas para captar flexiblemente la historia y escenificarla partiendo de lo entregado por el que la contó, y recrear en la escena la esencia de lo expresado, sin acuerdos previos, decursando por un comienzo, desarrollo y conclusión en la representación.

Para esta modalidad de creación colectiva espontánea, que representan historias reales de la audiencia, es fundamental la creación de un clima de confianza y respeto, lo cual se contempla en su concepción, metodología, estructura y formato de las funciones, que de acuerdo a la autora consultada pudiéramos sintetizar en los siguientes momentos:

³⁷ Jo Salas, 2005, pág. 38. El subrayado es nuestro. Este concepto es abordado en el acápite Comunidad y Enfoque Comunitario de la presente fundamentación teórica.

³⁸ “el director de teatro Peter Brook habla de la función antiquísima del teatro de proporcionar una reintegración temporal de una comunidad que, como todas las comunidades, vive su existencia cotidiana fragmentada”; *Ibidem*, pág. 110.

³⁹ Rasia Friedler en prólogo a la versión uruguaya del libro de Jo Salas (*Ibidem*, pág. 12)

⁴⁰ “hallar los significados entrelazados con la experiencia del narrador e interpretarlos en forma de historia es el corazón del proceso del PBT”; Jo Salas, *Ibidem*, Pág. 43.

- Caldeamiento previo al inicio de la función del grupo o compañía: preparación psicofísica, disposición a la creatividad, coordinación y conciencia grupal.
- Se inician los encuentros con ambientación de música, luego el conductor(a) cuenta a la audiencia qué es el PBT y cómo se desarrollará la función, y en esta comunicación directa va creando empatías y una atmósfera de calidez y respeto. Puede considerarse la realización de algún ritual de inicio⁴¹.
- Presentación del grupo o compañía, donde cada integrante se identifica y comparte algo personal de sí, y que es representado en instantáneas o formas cortas.
- Representaciones en formas cortas: escenificaciones breves en diferentes estructuras, principalmente esculturas, que reflejan en instantáneas sensaciones, estados de ánimo y emociones del momento que tienen las personas del público. Este momento sirve para avanzar a un clima adecuado y para graficar las indicaciones iniciales del conductor(a) sobre la forma de este teatro.
- Representación de historias, que se desarrolla en cinco etapas:
 - Entrevista: el narrador cuenta su historia acompañado por el conductor(a), facilitando el relato con preguntas y otras intervenciones. El conductor(a) hace síntesis y marca énfasis de lo contado.
 - Ambientación: conduce a la acción; las luces bajan, se improvisa música, los actores se instalan en el espacio de la escena, toman los elementos que usaran para su tarea, cuando todos están listos la música se detiene. Se suben las luces y se inicia la escena.
 - Representación: escenificación improvisada de la historia relatada por parte de los actores y músicos.
 - Reconocimiento: momento breve, donde los actores todavía en posición sobre el escenario miran al narrador, y en ese contacto visual buscan su reconocimiento
 - Retomando al narrador: la atención regresa al narrador y conductor, donde se indaga por valoraciones y satisfacción del narrador. Puede rehacerse la representación si así se estima
- La función termina con una síntesis escenificada de lo acontecido.

Como podemos inferir de la obra de Jo Salas en las presentaciones de PBT, se proyectan diferentes roles en su implementación, los cuales configuran comportamientos, tareas,

⁴¹ El PBT contempla el ejercicio de diversos rituales, entendidos como procesos simbólicos para provocar la percepción de la mutación de la vida cotidiana al teatro: *“los rituales existen para dar cuerpo al significado”*; *Ibíd*em, pág. 110.

funciones y momentos de intervención⁴²: conductor, actores-actrices, músicos, audiencia y narrador. Todos ellos en articulación y comunión, en convergencia participativa para una creación colectiva sustentada en la creatividad, espontaneidad y comunicación, puesta en disposición de las personas y las comunidades. La impronta del PBT, como método estético y teatral se proyecta en su calidad de un importante instrumento social, que ha sido acogido en países de los cinco continentes, y que en Cuba tiene también una significativa presencia.

d. TEATRO ESPONTÁNEO EN LATINOAMÉRICA: Aproximaciones

Con más de treinta y cinco años en el cuerpo, el TE en América Latina, continúa viviendo la gracia de un febril estado de adolescencia, y como buen efebo instalado en la inmortalidad del presente, aún no se aplica con dedicación a la recuperación de su memoria, a la reconstrucción del linaje de sus pasos, ni a la elaboración de una cartografía biográfica que den cuenta de su devenir.

En una suerte de ejercicio mayéutico⁴³, vamos a partir con dos imágenes que graficarán nuestras interrogantes sobre la genealogía del TE en América Latina: la primera, una tarde de diciembre de 2008, en una conversación⁴⁴ con Eduardo Pavlovsky, donde le preguntábamos por esta modalidad y su implementación en los años 70. La otra imagen es la degustación de una conversación entre Marilén Garavelli y Moisés Aguiar, en el marco del 3er Foro Latinoamericano de TE en octubre de 2009, que nos ilustraba sobre los primeros encuentros de estos psicodramatistas y teatreros espontáneos. Ni en estas experiencias, ni en la búsqueda de la bibliografía existente, ni en las muchísimas pláticas con amigos contagiados de la misma pasión, hemos logrado en este ‘rastreo genealógico’ configurar hitos, conceptos y formas, que den cuenta de los momentos fundacionales del TE en estas tierras al sur del río Bravo.

En este caso, el interlocutor que implica este ejercicio de la mayéutica, seríamos nosotros mismos que nos reconocemos en este movimiento socio-cultural, a los que nos sigue interpelando desde sus cuestionantes, a visibilizar más la necesidad y responsabilidad de rescatar, reconstruir y escribir la memoria colectiva.

⁴² La autora consultada contempla la posibilidad de incorporar a la audiencia en la actuación: *“Así es que después de hacer digamos dos escenas, la mayor parte de los actores abandonan el escenario, e invitamos a personas del público para que ocupen sus lugares”*; *Ibidem*, pág. 55.

⁴³ *“En la filosofía socrática, método para hacer descubrir, mediante preguntas, una verdad al interlocutor, como algo que él lleva dentro de sí”*; Ramón García-Pelayo, 1995, pág. 667.

⁴⁴ Ésta fue una entrevista para el proyecto de Biblioteca Audiovisual de Psicodrama y Teatro Espontáneo *“la Memoria y la Semilla”*, que conjuntamente con Rosanna Nitsche estamos realizando artesanalmente, de la cual esta conversación forma parte, y que como otras que tenemos filmadas en video, se encuentran en un laborioso proceso de edición.

En el texto “Psicodrama” (redactado por Losso, Martínez Bouquet, Moccio y Sadne) que conforma el libro de Eduardo Pavlovsky “Clínica Grupal 1”, cuya primera edición fue publicada en enero de 1975, se hace referencia al uso de técnicas dramáticas en diferentes procedimientos, entre los que especifican el TE, y establecen una descripción básica: “creaciones espontáneas hechas en el seno de comunidades (barrios, pequeñas poblaciones, villas de emergencia), con fines de concientización, organización y acción en las que los temas corresponden al acontecer actual del grupo; por ejemplo, problemas derivados de las tensiones políticas y donde intervienen, además del equipo promotor, las personas del público como actores y dramaturgos improvisados”⁴⁵.

Esta primera referencia al TE encontrada en nuestra incipiente búsqueda, nos resulta especialmente interesante, pues, porta aspectos claros para entenderlo como fenómeno socio-cultural contemporáneo, y que trazan en escuetas líneas rasgos identitarios:

- El libro fue escrito entre agosto de 1970 y octubre de 1974, o sea, en ese periodo fue redactado el texto en cuestión, y en tanto conceptualización, nos hace pensar que ya esta práctica venía en ejercicio. Nos parece significativo recordar aquí que fue en 1975 cuando Jonathan Fox, fundaba el Playback Theatre en Nueva York, un referente ineludible del TE. Ambas expresiones de teatro de improvisación emparentados en calidad de “primos”, al decir del propio intelectual norteamericano⁴⁶.
- Forma expresiva: creaciones espontáneas
- Lugar de realización: en el seno de comunidades (barrios, pequeñas poblaciones, villas de emergencia)
- Objetivos: fines de concientización, organización y acción
- Contenidos: los temas corresponden al acontecer actual del grupo; por ejemplo, problemas derivados de las tensiones políticas
- Funcionamiento: intervienen, además del equipo promotor, las personas del público como actores y dramaturgos improvisados
- Técnicos⁴⁷: equipo promotor

A partir del señalamiento de este colectivo de autores, surge una interrogante que nutre una línea investigativa para próximos estudios, que podría inscribirse en establecer qué y

⁴⁵ “Clínica Grupal 1”, Eduardo Pavlovsky, 1980, 2ª ed., pág. 20.

⁴⁶ Entrevista a Jonathan Fox realizada en La Habana en enero de 2008, para el proyecto de Biblioteca Audiovisual de Psicodrama y Teatro Espontáneo “la Memoria y la Semilla”.

⁴⁷ Hacemos aquí directa referencia con esta denominación a lo planteado por Ana María Fernández en relación a la tecnología del dispositivo de los grupos. “El Campo Grupal: notas para una genealogía”, 2008.

cuánto de Teatro de la Espontaneidad, Psicodrama o Sociodrama (o inclusive de Teatro Popular), tenían estas intervenciones comunitarias. Por lo pronto nos identificamos con lo planteado por Raúl Sintés cuando señala que “el origen no sólo histórico sino también epistemológico del psicodrama es el TE”⁴⁸, en concordancia a la consideración del también psicodramatista y teatrista espontáneo brasileño Moisés Aguiar.

María Elena Garavelli, psicodramatista y teatrista espontánea argentina⁴⁹, nos define su visión cuando nos señala que el TE “reconoce sus raíces en el teatro de la espontaneidad, creado por Moreno a principios del siglo XX, y en el Playback Theatre, ideado por Jonathan Fox en 1975... Se trata de un teatro de transmisión oral, sin libreto; un teatro de improvisación que se desarrolla a partir de los relatos narrados por la audiencia, en un proceso de creación colectiva”⁵⁰, que en continuidad de la búsqueda moreniana persigue trascender las fronteras que separan en esa creación colectiva a audiencia, actores y autores, para así propiciar la participación de todos en cada función. Con este señalamiento Marilén nos explicita la impronta que la propuesta de Jonathan Fox tiene en el quehacer del TE en tierras latinoamericanas.

Marilén, con su sello de entender y vivir el TE, cristaliza su intencionalidad por “un camino donde el goce estético de lo que se produce ocupa un lugar más protagónico”⁵¹. Ponderación por la estética, de la escena y de la creación colectiva en su conjunto, como vía que “nos permitan fugar de encierros laberínticos”⁵², en donde además de sus concepciones, búsquedas y sensibilidades propias, está también la huella formativa que tuvo con Christine Hagelthorn⁵³.

La concepción y definición que nos entrega esta autora cordobesa responde a “una de las formas posibles”⁵⁴ que el TE puede llegar a asumir, como bien nos ilustra Moisés Aguiar.

Dentro de esta policromía de ‘formas posibles’ encontramos el Teatro de Multiplicación. Raúl Sintés, psiquiatra, psicodramatista y teatrero, en conjunto con otras compañeras de oficio, en 1999 funda La Tute (Troupe Uruguaya de TE) y con ella una línea de trabajo que, buscando lo estético, prioriza la creación colectiva y espontánea, la cual, desde una creaturgia impregnada de lo cotidiano, la abre a la multiplicación con la participación de

⁴⁸ Raúl Sintés, 2002, pág. 77.

⁴⁹ Maestra formadora de teatristas espontáneos en América Latina y otras latitudes; directora de uno de los más importantes grupos de TE: Compañía El Pasaje, fundada en noviembre de 1992, en Córdoba, Argentina.

⁵⁰ María Elena Garavelli, 2003, pág. 20.

⁵¹ *Ibidem*, pág. 42.

⁵² María Elena Garavelli, “Teatro Espontáneo, una aventura por la escena”, en Cuadernos de Campo, 2008, pág. 12.

⁵³ Christine Hagelthorn es psicodramatista sueca, formada en Beacon. “Ella busca que la representación devuelva al público la belleza, el color, las emociones y la magia de las escenas de la vida cotidiana, transformadas por los instrumentos teatrales”; Sintés, 2002, pág. 41.

⁵⁴ Moisés Aguiar en Prólogo a “Odisea en la Escena: Teatro Espontáneo”, 2003, pág. 8.

todos los participantes. Este ‘casamiento’ entre TE y multiplicación dramática, es lo que se denomina como Teatro de la Multiplicación⁵⁵.

Moisés Aguiar concibe y trabaja el TE, construyendo escenas y representaciones con la concurrencia de la grupalidad. Gustavo Aruguete, que lleva más de 16 años laburando con Teatros de la Memoria en Argentina, resalta el sello del Psicodrama en la creación del TE. Rasia Friedler en sus 15 años con Saludarte en Uruguay, transita por diferentes formas expresivas, cultivando con pulso propio el PBT. Y así, el abanico se va abriendo en una rica multitonalidad de formas, cultivadas por personas, grupos, compañías y colectivos en diferentes lugares de este continente mestizo, que ya se han dado cita en tres Foros Latinoamericanos (Argentina 2005, Chile 2007, Uruguay 2009) e intercambian cotidianamente pasiones y búsquedas en una red virtual, impulsada diligentemente por Román Mazzilli.

Corriendo el inevitable riesgo de obviar y reducir la multiplicidad de ‘formas posibles’, pudiésemos decir que cuando hablamos de TE en Latinoamérica podemos apreciar:

- Diferentes formas de concepción y estilos de realización.
- Sustentadas en la creación colectiva, representación teatral improvisada y/o escenificaciones espontáneas.
- Sustentadas en su núcleo en el Teatro de la Espontaneidad de Moreno, con énfasis en el Psicodrama, PBT, Sociodrama, Teatro Popular y diversas formas de teatro experimental.
- Inexistencia de un libreto previo.
- No se plantea como terapéutico en sus objetivos explícitos.
- Consideración en su ejecución de diferentes roles, que se proponen su socialización y/o borramiento de fronteras que los separan, como una forma de propiciar la participación.
- El protagonista se encuentra fuera de la escena representada como observador de la misma.
- La grupalidad como sustento.
- Su accionar lo constituye como Social, que de acuerdo a su articulación sistémica puede llegar a ser Comunitario.
- Aplicación de énfasis en la estética y/o participación activa de la audiencia, en la escena y el proceso creativo.
- Implementación en diversos espacios físicos de realización.
- Flexibilidad para incorporar diferentes manifestaciones creativas y artísticas.

⁵⁵ Raúl Sintés, 2002

2. COMUNIDAD Y ENFOQUE COMUNITARIO

Para accionar con las comunidades... “desde abajo y desde adentro”

Al asumir la denominación de comunitario para la modalidad de TE que venimos realizando, es tarea imprescindible explicitar lo que por ello entendemos, así como, la concepción que tenemos en su proyección operativa en la implementación de acciones y estrategias.

Entonces, deviene fundamental asumir una conceptualización de comunidad, que nos permita ir entendiendo a cabalidad tanto las fundamentaciones teóricas y las articulaciones técnico-metodológicas en las que TEC se sustenta y expresa en sus prácticas comunitarias.

Tomando por base la definición establecida por Maritza Montero⁵⁶, por Comunidad vamos a entender: un grupo o grupales socio históricas en constante transformación y evolución, que comparten un territorio de interacción, que poseen una cultura y vida propia en integración sinérgica de la multiplicidad expresiva de sus integrantes, de tamaño y organización variable, que desarrolla formas de interrelación frecuentes marcadas por la acción, la afectividad, el conocimiento y la información, que en éstas genera sentido de pertenencia e identidad social, tomando sus integrantes conciencia de sí como grupo, y fortaleciéndose como unidad y potencialidad social.

La comunidad, entonces la estamos entendiendo como aquella entidad socio-histórica⁵⁷, sinérgica, que se construye y proyecta dinámicamente desde la diversidad; que comparte territorio de interacción y que posee sentidos, cultura, intereses y potencialidades propias.

Una manera de entenderla ya no sólo como aquella dimensión carenciada, vulnerable, sintomatologizada, pasiva, depósito de ‘intervenciones’, objeto de estudios, como marca cierta tendencia de científicos, planificadores, funcionarios institucionales, gestores y trabajadores comunitarios. Esta tendencia que la vemos aplicada a todas las comunidades, se hace más evidente cuando se habla de comunidades periféricas o de vulneración social.⁵⁸

Para propiciar otra visión e interacción con las comunidades, deviene necesario buscar un enfoque operativo que nos permita una evolución cualitativa en la manera de concebirlas. Creemos que esta búsqueda sigue siendo un desafío y una tarea por lograr,

⁵⁶ Maritza Montero, Buenos Aires, 2007, pág. 209-210.

⁵⁷ “Lo social-histórico... es la unión y la tensión de la sociedad instituyente y la sociedad instituida, de la historia hecha y la historia que se hace”; C. Castoriadis, citado por Ana María Fernández, 2008, pág. 50.

⁵⁸ “Las ciencias sociales y buena parte del pensamiento crítico no parecen estar acertando a la hora de comprender la realidad de las periferias urbanas de América Latina... Se insiste en considerar las barriadas como una suerte de anomalía, casi siempre un problema y pocas veces como espacios con potenciales emancipatorios.”; Raúl Zibechi, 2008, pág. 21.

que en diferentes lugares de nuestra Patria Grande tiene un significativo espacio de cuestionamiento, reflexión y praxis crítica. Lo que está aconteciendo en Bolivia, con su proyecto emancipatorio encabezado por Evo Morales y que vienen denominando ‘Socialismo Comunitario’, o lo que se viene impulsando en la Selva Lacandona con los ‘Caracoles Zapatistas’, entre otros muchos ejemplos, sin duda son expresiones vitales de esa búsqueda.

Contextualizado en los marcos de esta tarea de tesis, además de explicitar una conceptualización de comunidad, creemos significativo hacer una opción por un enfoque operativo que nos permita explicar las intencionalidades de TEC, los mecanismos y las proyecciones de su accionar. Para esto vamos a incorporar los elementos centrales de la concepción de Enfoque Comunitario⁵⁹, que lo refieren como un modelo metodológico orientado a la acción, que propicia el trabajo de las instituciones y/o profesionales en mayor articulación con las comunidades humanas con las que se relacionan. Lo entendemos como una herramienta para el diseño, implementación, seguimiento y evaluación de las políticas, programas y proyectos sociales. Lo asumimos como una opción viable para incorporar activa y propositivamente a las grupalidades locales en las estrategias de desarrollo social y comunitario. Las subcategorías⁶⁰ que lo constituyen y que le dan operatividad son:

- a. Territorios: referidos principalmente a los espacios físicos y geográficos, pero también considerando los espacios simbólicos, que posibilitan, condicionan y proyectan los vínculos de los sistemas humanos, los procesos sociales y comunitarios, contextualizando la institución de sentidos y significaciones, que en su entendimiento como campos de acción los sujetos y actores sociales refuerzan su identidad, generan sus prácticas y elaboraciones simbólicas.⁶¹
- b. Participación: acciones, mecanismos y estrategias comprendidas como proceso activo en el ejercicio de derechos y responsabilidades democráticas, en el desempeño de ciudadanía activa de los sujetos sociales, comprometiéndose con los destinos del colectivo, asumiendo que las personas poseen capacidades individuales y grupales para la acción en la vida pública.
- c. Articulación Sistémica: cualquier acción o experiencias a implementarse en la comunidad, debe sustentarse en la comprensión de que las comunidades son sistemas humanos con capacidades, recursos y vida propias, con intereses y motivaciones particulares, con organización y estructura determinadas; y en base a esta comprensión

⁵⁹ Nos sustentamos en la definición establecida por Víctor Martínez Ravanal, Chile, 2006.

⁶⁰ Hacemos una opción por la constitución operativa del concepto establecida en “Sistematización Institucional 2006-2009: hacia un Modelo de Gestión Comunitaria con familias”, Fundación de la Familia, Chile, 2010.

⁶¹ “Con los territorios nace una nueva forma de practicar y teorizar el cambio social”, nos señala en una profundización de esta línea de reflexión Raúl Zibechi, Op. Cit. Pág. 133.

disponer las condiciones objetivas y subjetivas para incorporarlas activamente en las acciones o experiencias. Esta subcategoría se refiere también a la coordinación de instituciones y funcionarios, en integración sinérgica con la comunidad y sus actores sociales, para que colaborativamente se puedan optimizar y potenciar las intencionalidades de las acciones propuestas.

- d. **Maneras de Hacer:** este aspecto hace referencia directa a la calidad, actualización, pertinencia y adecuación de las prácticas implementadas en el accionar comunitario; modos de actuar y operar técnicamente, métodos y conocimientos aplicados, habilidades y destrezas desplegadas, todos los cuales, están directamente relacionados a valores y principios éticos.
- e. **Sentido de Comunidad:** subcategoría que da cuenta de la dimensión subjetiva social, referida a los sentimientos de pertenencia de los miembros de la comunidad, de la importancia que cada uno tiene para las otras personas y el colectivo, y la percepción de que en el intercambio de los recursos propios de esa entidad se pueden atender y/o satisfacer las necesidades de sus integrantes. Los componentes que la constituyen son: colaboración, influencia, pertenencia, identidad. Su desarrollo propicia la participación y la identidad social de sus componentes, así como, el compromiso entre éstos; de esta manera se fortalece la entidad sistémica y proyecta su potenciación comunitaria.⁶²

3. TEATRO ESPONTÁNEO COMUNITARIO

a. ¿QUÉ ES EL TEATRO ESPONTÁNEO COMUNITARIO?

Teatro Espontáneo Comunitario (TEC) es un recurso metodológico sustentado en el juego, la escenificación improvisada, la creación colectiva y la expresión corporal. Una propuesta para compartir sensaciones, sentimientos, ideas, sueños, imágenes: mundos internos que transitan con nosotros la vida cotidiana. Una excusa para generar el encuentro entre las personas. Una alternativa para desarrollar la creatividad como factor de salud social. Una vía para posibilitar la participación comunitaria activa y potenciar su empoderamiento.

TEC se reconoce primeramente como TE, es decir, en ese mestizaje integrador del Teatro de la Espontaneidad, Psicodrama y del teatro no convencional, el que no se propone ser un recurso terapéutico en sí mismo, ni un producto artístico-cultural de consumo. Uno de sus basamentos centrales es el reconocimiento de que todas las personas poseemos la capacidad de creación, y esta capacidad puesta en acción nos forma (y transforma) como seres humanos, expresándose en el ejercicio de construcción de realidades.

⁶² Isidro Maya, "Sentido de Comunidad y Potenciación Comunitaria", 2004.

TEC aspira a posibilitar el empoderamiento en acciones expresivas, gestualidades y palabras, que fortalezcan los diálogos sociales, pero considera que antes de ser acción debe ser actitud. El empoderamiento es un ejercicio manifiesto, el cual previamente a ser forma, es disposición. Dicho de otro modo: TEC hace una opción de la ética (participación) en relación a la estética (forma). Es por eso, que valorizando profundamente la búsqueda de la estética de la creación, prioriza por la alternativa de facilitar la incorporación de todas las personas en el uso de estos ‘otros’ lenguajes, y desde ahí potenciar las propias estéticas.

Quiere ser una invitación accesible y cercana, para usar los lugares físicos donde se concretizan los vínculos sociales y las interacciones humanas a través de las representaciones dramáticas, esos ‘espacios vacíos’ en disposición a ser habitados, potenciándose como puntos de encuentro. Lugares físicos que son también subjetivos y simbólicos: espacio dramático, escenario, calle, barrio, familia, ciudad, sociedad, ahora, ayer, mañana.

TEC al concebirse como recurso metodológico, se entiende como un medio y no un fin en sí mismo: un facilitador de procesos grupales. Su concepción de las comunidades y la articulación con sus dinámicas, lo lleva a asumir su apellido de comunitario. Lo social y lo comunitario son categorías vinculantes pero diferentes. Es social, pero sobre todo, es comunitario. Su concepción y dispositivos metodológicos usados condicionan que esta creación colectiva sea DE la comunidad y no sólo PARA la comunidad.

Se plantea, sin excluir otros lugares, una opción preferencial por los espacios públicos extramuros, siendo los barrios y localidades periféricas una constante en su accionar.

Individuos, grupos, comunidades, ciudadanía: unidades sistémicas, dialécticamente intervinculadas e indisolublemente ligadas, que conforman dimensiones para entender lo humano. La comunidad como entidad orgánica compleja, se proyecta en su dimensión de sujetos sociales de derechos, en la responsabilidad del ejercicio de la ciudadanía activa.

El ejercicio ciudadano activo no empieza ni en el Ágora ni en el Parlamento. Reporta mayor complejidad usar la plaza pública, sin haber habitado la propia corporalidad. El cuerpo es un primer territorio político, y por ende, un espacio público. Nos atrevemos a pensar que el desarrollo sustentable de las personas, grupos y comunidades requiere considerar inevitablemente esta concepción. Habitar conscientemente los cuerpos, estimulando su re alfabetización emocional, fortaleciendo sus actitudes comunicacionales y enriqueciendo sus recursos expresivos, potencian las dimensiones grupales y comunitarias. Un cuerpo poroso, habitado y en alteridad. Un cuerpo textualizado y contextualizado. Este planteamiento sustenta, también, el accionar de TEC y regula su desarrollo metodológico.

b. MISIÓN DE TEATRO ESPONTÁNEO COMUNITARIO

- Propiciar el Encuentro entre las personas y los grupos humanos
- Potenciar el Diálogo Social respetando la diversidad
- Posibilitar la Creación Colectiva
- Estimular la Participación Social Activa

c. BASES TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS: afluentes en integración⁶³

- Teatro de la Espontaneidad y Psicodrama⁶⁴
- Teatro Popular Latinoamericano:
Teatro Escambray (Cuba) y Teatro del Oprimido (Brasil).
- Teatro Playback

d. DISPOSITIVO EN ACCIÓN

- FORMAS Y MODALIDADES DE IMPLEMENTACIÓN

Funciones: momentos de encuentro, con carácter de espectáculo cultural, donde actuación, música y dirección, van representando dramáticamente sensaciones, emociones, imágenes, ideas, pequeñas historias expresadas por una audiencia. Se facilita que la frontera que separa la audiencia-actuación pueda ser borrada. Así como también, se estimula la socialización del ejercicio del rol de la dirección. Se utilizan juegos dramáticos, esculturizaciones, Microescenas y Matriuskas.

Dispositivos Comunitarios: conjunto heterogéneo de concepciones, métodos, técnicas, enunciados, actitudes, comportamientos y elementos materiales, que articulados coherentemente, posibilitan proyectar acciones y vínculos con las comunidades y viabilizan la consecución de objetivos propuestos. Éstos son articulados y coordinados directamente con las comunidades, sus organizaciones y líderes, así como, con las diversas instituciones y gestores locales.

⁶³ Se encuentra en proceso de investigación la incorporación de otro afluente teórico-metodológico: la Psicomagia. *"En el análisis tradicional, se trata de descifrar e interpretar en lenguaje corriente los mensajes enviados por el inconsciente... en psicomagia, incumbe al inconsciente descifrar la información transmitida por el consciente"*; Alejandro Jodorowsky, 1996, pág. 78. Muy ligado a este planteamiento discurre la investigación de la semiótica del cuerpo.

⁶⁴ Con anterioridad a este proceso de sistematización yacía invisible el basamento teórico aportado a la propuesta TEC, que confluía desde el mismo Teatro de la Espontaneidad. Ver textos publicados en "Psicología y Acción Comunitaria" (A. Asebey y M. Calviño -Comp.-, 2010, pág. 333) y en revista Campo Grupal (marzo 2009, págs. 6 a 9).

Teatro del Encuentro: modalidad inspirada en el Teatro Foro (A. Boal), en base a representaciones improvisadas, donde se aborda de forma horizontal la complejidad de una temática de importancia colectiva. Un diálogo participativo, de gestualidades, acciones dramáticas y palabras.

Permuta Cultural: es un dispositivo socio-cultural y comunitario, que integra Teatro del Encuentro y Feria del Trueque (intercambio de bienes, productos u objetos, concordado directamente por las personas sin mediación de dinero). Se sustenta en que todos somos generadores de cultura, la cual es un patrimonio vivo. Patrimonio que se incrementa en el encuentro de las personas y la interrelación social

Intervenciones Callejeras: acciones culturales que irrumpen los espacios públicos extramuros con objetivos de sensibilizar y lograr un impacto de difusión. Comprendidas dentro de un proceso comunitario mayor y que se vinculan de un modo directo a ellos.

Cursos de Capacitación: procesos pedagógicos, sustentados en la grupalidad, con la finalidad del aprendizaje de conocimientos teóricos y asimilación técnica del método TEC.

Talleres de Desarrollo Personal y Grupal: procesos grupales vivenciales que potencian el autoconocimiento de los participantes, sus destrezas comunicacionales y habilidades expresivas. Procesos grupales encaminados a la formación y cohesión de colectividades, fortalecimiento de equipos, entre otras temáticas.

- TÉCNICAS USADAS

Si bien usamos habitualmente distintos recursos técnicos en las interacciones comunitarias (técnicas psicodramáticas, ejercicios lúdicos de interacción, dinámicas de improvisación, etc.), señalaremos aquí las más acotadas a nuestro accionar, algunas de las cuales son resultado de un proceso de permanente búsqueda, integración y propia creación.

Ejercicios estilo Performance: recreación de imágenes y/o juegos dramáticos no estructurados, desplegados previo al inicio de funciones o encuentros, los que son usados con la finalidad de caldeamiento del grupo y de la audiencia, así como, estimular el imaginario colectivo y generar resonancias.

Esculturizaciones: esculturas humanas improvisadas, que sintetizan expresiones de la audiencia. En sus diferentes estructuras, al ser una creación colectiva de varios cuerpos en ejercicio simbólico, logran imágenes polisémicas.

Gesto Provocador⁶⁵: gestualidad corporal improvisada y amplificada, que refleja una acción concreta o un estado subjetivo, y que su sola visualidad invita a los otros a sumarse a una ‘conversación’ de los cuerpos. Es la creación instantánea de una imagen, una foto o flash, que puede tener un mínimo movimiento. Una persona instala en escena una propuesta de Gesto Provocador y se incorporan una o dos personas más, para complementarlo.

Microescenas: pequeñas representaciones improvisadas, dramatizadas por 2 o 3 actores, de no más de un minuto; iniciada por un Gesto Provocador el que va dibujando un conflicto (núcleo) y su posterior desenlace. Terminada, los actores vuelven a la audiencia, dejando el ‘espacio vacío’ de la representación dramática, en espera del próximo Gesto Provocador que abrirá otra Microescena. Se usan las palabras, pero el énfasis radica en la corporalidad y gestualidad.

Matriuskas⁶⁶: Microescenas dentro de otras Microescenas. Cuando está en desarrollo una Microescena, cualquiera de los asistentes a un encuentro de TEC que se sienta en resonancia, puede llamar en voz alta a congelar la representación dramática, y los que están representando se quedan inmóviles, conservando la gestualidad corporal al momento del llamado. El que ha pedido el congelamiento, entra en escena cambiando por uno de los actores, en el mismo lugar y posicionándose de la misma gestualidad corporal. Ya instalado en lugar y forma, puede profundizar la escena anterior o cambiarla radicalmente. La acción parte desde la corporalidad. Los restantes actores de la escena siguen la propuesta que hace el nuevo actor incorporado. Sigue la Microescena hasta un próximo llamado a congelar.

⁶⁵ A Moisés Aguiar, el connotado psicodramatista y teatrista espontáneo brasileño, lo hemos visto en talleres usar una técnica similar al Gesto Provocador, pero que sigue en movimiento permanente, que va sumando gradualmente a más participantes y que desde ahí va construyendo una gran escena, donde participan la mayoría o totalidad de los participantes.

⁶⁶ Esta estructura fue surgiendo en el transcurso del año 2007, en el trabajo exploratorio de entrenamiento y de acción comunitaria del Grupo TEC. Su nombre hace referencia a las muñecas del folclor ruso, en donde dentro de una mayor existe otra de menor tamaño, y dentro de esta otra, etc. A finales de 2008, al leer el último libro publicado en vida del maestro brasileño Augusto Boal, constatamos que él usa igual nombre para denominar a una técnica que se encontraba investigando, pero que difiere totalmente de la aquí descrita. Ver: “El Arcoiris del Deseo: del teatro experimental a la terapia”, Augusto Boal, 2004.

VI. METODOLOGÍA PARA SISTEMATIZAR

En el cotidiano, a más de alguno hemos escuchado la confusión de hacer análogos sistematización con ‘evaluación’ o ‘memoria’; también hemos percibido una idea de que es un ejercicio tan complejo y difícil que sólo algunos pocos podrían enfrentar, y no es que creamos que es una tarea simple, lo que pensamos es que en su complejidad es accesible contando con un adecuado entendimiento de ella. Pero creemos más. Creemos que debemos esforzarnos para ponderar el trabajo comunitario, desde el rescate de la memoria colectiva y visibilizarlo como espacio válido de generación de conocimientos, trascendiendo el activismo que lo reduce a lo circunstancial. Sistematizar nos ayuda en esta tarea.

Indagando en la bibliografía especializada constatamos que existen diferentes maneras de entender, de asumir e implementar una sistematización⁶⁷. Son disímiles los enfoques que de ella se tienen y las finalidades de su aplicación. Siendo la sistematización de parte de la experiencia de TEC en Cuba, el principal objetivo trazado para este estudio, es fundamental asumir y explicitar la manera de entender y aplicar la sistematización que aquí desarrollaremos. En concordancia con la concepción e identificación con la modalidad establecida por Oscar Jara, asumiremos de él las principales conceptualizaciones y propuestas de realización que la presente sistematización realizará⁶⁸.

Asumiremos para el presente trabajo la conceptualización de sistematización como aquella interpretación crítica de una o varias experiencias que, a partir de su ordenamiento y reconstrucción, descubre o explica la lógica del proceso vivido, los factores que han intervenido en dicho proceso, cómo se han relacionado entre sí y por qué lo han hecho de ese modo, y que tiene por finalidad aprender de las prácticas, construyendo así nuevos conocimientos que orienten prácticas transformadoras. Otro de los señalamientos que tributan a esta definición es que una sistematización no es sólo un producto, es ante todo un proceso en sí mismo. Entenderemos también que haber participado en la implementación de las prácticas es condición para la realización de este proceso.

⁶⁷ Ver: Marlén Eyzaguirre, Gorka Urrutia, Carlos Askunze, 2004.

⁶⁸ Principalmente sus textos: “Para Sistematizar Experiencias” de 1994 y “Dilemas y Desafíos de la Sistematización de Experiencias” de 2001.

Las condiciones, encuadre y características particulares de desarrollo del presente trabajo, han limitado la participación de las múltiples personas que han intervenido en las prácticas comunitarias estudiadas, principalmente en la toma de decisiones y redacción.

Sin embargo, hemos intentado propiciar su inclusión en diferentes grados y momentos: recogiendo sus opiniones y criterios sobre los cuales hemos elaborado los análisis críticos; articulando pequeños grupos informales de interpretación; socializando por diferentes medios aspectos teóricos emanados del proceso y recogiendo su retroalimentación. Una tarea como la aquí abordada, en contextos institucionales o de grupalidades comunitarias, la participación deviene un factor clave para entenderla como un proceso colectivo de aprendizajes. Sea el presente señalamiento, una advertencia para el lector de estas líneas y uno de los muchos aprendizajes logrados.

Tomando como referente la propuesta metodológica que este autor peruano-costarricense nos entrega⁶⁹, y con especial consideración a los ‘dilemas y desafíos de la sistematización de experiencias’ por él señalados, donde nos puntualiza que no existen recetas universales para abordar esta tarea, y nos interpela a tomar opciones impulsando un estilo propio, adecuado a las condiciones reales de cada proceso, es que nos permitimos establecer la siguiente estructura y momentos de esta sistematización:

1. ¿ PARA QUÉ SISTEMATIZAR ?

Sistematizar es el núcleo central de los objetivos establecidos para este trabajo de tesis, por tanto, esta pregunta nos posibilita explicitar las razones que nos han llevado a proponernos el reto de este proceso, y no sólo deslizar implícita y diseminadamente las argumentaciones que nos han llevado a ello. Para acceder a la claridad necesaria para comunicar aquí las fundamentaciones que dan respuesta a este cuestionante, haremos uso de las siguientes puntualizaciones:

⁶⁹ Eyzaguirre, Urrutia y Askunze, hacen referencia a esta propuesta y la denominan: metodología Red Alforja, “El Caracol de la Sistematización”. Op. Cit.

- a. Aprender críticamente de nuestras prácticas⁷⁰: asimilar en el ejercicio de visibilidad, cuestionamiento, análisis en la multiplicidad de criterios y factores, aplicados a las acciones y actividades intencionalmente implementadas, y donde los aspectos éticos de honestidad y responsabilidad tienen un lugar central.
- b. Visibilizar el camino recorrido: volver visibles las rutas, momentos, causalidades y condiciones, por las que las prácticas comunitarias implementadas han devenido. Lo diremos de otra manera: establecer una cartografía que nos permita mirar las líneas que la conforman.
- c. Recuperar y preservar una memoria colectiva: una tarea permanente y de responsabilidad de todxs, con la cual nutrimos nuestra identidad, consolidamos los vínculos de pertenencia, constituimos presente y proyectamos futuro.
- d. Proyectarse a prácticas futuras⁷¹: en base a los aprendizajes logrados desde el análisis crítico, dar continuidad a otras implementaciones directas, cualitativamente enriquecidas⁷².
- e. Asumir la responsabilidad de ser generadores válidos de conocimientos: enfrentar el deber que como latinoamericanos tenemos de dejar de ser consumidores pasivos (y muchas veces acríticos) de ideas y saberes que ‘otros’ producen; desplegar una actitud y una aplicación para enfrentar este deber pasa necesariamente por el ejercicio de pensar⁷³.

⁷⁰ *“Es en la práctica donde el hombre tiene que demostrar la verdad, es decir, la realidad y el poderío, la terrenalidad de su pensamiento”*; Carlos Marx, 1972, pág. 102.

⁷¹ Sería una reducción pensar que este planteamiento conlleva a la idea de descartar la importancia y trascendencia del saber teórico, muy por el contrario pensamos que *“no hay nada más práctico que una buena teoría”*, como señala Julio César Guanche en el prólogo del libro de Héctor Díaz-Polanco (2001). Poner en común qué entendemos por una *‘buena teoría’*, se incrusta en un debate contemporáneo de mayor alcance, que trasciende a los objetivos que este trabajo se propone. Sea su señalamiento un acuse de recibo de una arista para ese debate mayor, al cual todxs estamos convocados.

⁷² *“...ubicar cada práctica en una visión de totalidad. Es la teoría la que nos permite realizar dicha interpretación. Pero la finalidad de este empeño no termina en la conclusión teórica. Es necesario volver nuevamente a la práctica, ahora sí con una comprensión integral y más profunda de los procesos y sus contradicciones, con el fin de darle sentido conciente a la práctica y orientarla en una perspectiva transformadora”*; Oscar Jara, 1994, pág. 59.

⁷³ Sin temor a abusar, queremos referir tres ideas de Fernando Martínez Heredia, que confluyen en una sola: la necesidad del ejercicio de pensar. *“Tenemos un déficit notable en cuanto a formación teórica”* (pág. 77). *“... es tan necesario darnos plena cuenta de la hora tremenda que vivimos, de los deberes de cada cual y del bienestar que pudiéramos sacar del ejercicio de pensar y de la creatividad”* (pág. 99). *“... el ejercicio indeclinable de pensar con cabeza propia”* (pág. 158). 2008.

- f. Avanzar desde las prácticas hacia la praxis⁷⁴: dar continuidad a la aspiración de articulación sinérgica de acciones sociales y comunitarias, formas y maneras de hacer, con conocimientos y elaboraciones teóricas, que incidan con un carácter emancipatorio y transformador de realidades.⁷⁵
- g. Compartir los aprendizajes para seguir dialogando colectivamente: las prácticas comunitarias sistematizadas, han sido el trabajo conjunto y la creación colectiva de muchxs; son también las expresiones de muchas otras personas, de otros espacios y de otros momentos que posibilitaron (directa o indirectamente) su realización; por tanto, compartir los aprendizajes y resultados emanados de aquí, devienen una responsabilidad ética en la socialización informativa con todxs sus participantes, pero también, para fortalecer el intercambio colaborativo y la transparencia como mecanismo democratizador, que enriquecen los diálogos de los que nos reconocemos en el magno proyecto latinoamericano del “Nosotros”.

2. REGISTROS Y SUMINISTROS INFORMATIVOS

Para enfrentar la ardua tarea de realizar un proceso de sistematización, se considera dentro de las condiciones fundamentales para su óptimo desarrollo, y en calidad de ‘requisito fundamental’, como señala Oscar Jara, contar con registros que contengan información pertinente de la realización de prácticas y acciones consideradas unidades en dicho proceso. De esta manera, evitamos descansar en la fragilidad de la memoria al momento de especificar cómo y de qué manera se fueron realizando las acciones comunitarias desplegadas, así también, no sólo disponer del criterio unilateral del redactor-responsable de la sistematización al momento de efectuar su análisis y reflexión crítica, incorporando otras voces que tuvieron una presencia directa o indirecta en esas implementaciones.

⁷⁴ En consideración permanente del carácter político-ideológico que tienen las prácticas y las teorías, pues como nos señala François Houtart: “...el conocimiento no es neutro, ni en ciencias de la naturaleza ni en ciencias sociales”; 2008, pág. 20.

⁷⁵ En otros contextos, nos ha tocado ver a trabajadores de las ciencias sociales que sólo se mueven en reducidos círculos intelectuales (observatorios, seminarios, academias, publicaciones, consultas psicoterapéuticas, etc.), generando un mercado de consumo epistemológico que quiere convencer que las realidades son las enunciadas en sus discursos, ignorando autocomplacientemente el carácter político de esta postura, o la función que cumplen en los “dispositivos de poder”, para usar la noción inicial de M. Foucault: “operadores materiales del poder, es decir, técnicas, estrategias y formas de sujeción instaladas por el poder” (Judith Revel, 2008, pág. 36). Por eso, se hace necesario reflexionar críticamente sobre las prácticas y la elaboración teórica. Sobre todo “pensar la producción de discursos científicos no para ser administrados, sino para ser liberados en la praxis democrática y crítica del imaginario social”, para decir con Hiram Hernández (2005, pág. 101).

Por tanto, el uso y procesamiento de los contenidos informativos de los registros, serán claves al momento de reconstruir la historia vivida, la descripción de las prácticas, y realizar el análisis e interpretación crítica de ellas.

Entendemos por registros, de acuerdo a la conceptualización y modelo metodológico propuesto por el autor antes citado⁷⁶, como aquella multiplicidad de formas en las cuales se puede recoger la información de lo que acontece en una experiencia. Si bien él no señala ninguna clasificación de estos suministros informativos, nos permitiremos categorizarlos de acuerdo a la naturaleza, contenidos, uso asignado y especificidad de éstos:

Registros Primarios

- Entrevistas a participantes y colaboradores: entrevistas individuales a actores claves en la planificación, organización y realización de las prácticas sistematizadas, en las cuales se recoge sus opiniones y criterios de los procesos vividos.
- Entrevistas participativas: entrevistas grupales de carácter reflexivo y analítico, de colectivos que participaron directamente en la implementación de las prácticas.

Registros Secundarios⁷⁷

- Anotaciones de campo
- Videos
- Fotografías
- Crónicas
- Informes de gestión

3. ¿ QUÉ SISTEMATIZAR ?

La experiencia de TEC tiene su génesis de desarrollo a finales de 2003 en un sector poblacional de alta vulneración económica, social y cultural, cuyas precarias condiciones de vida lo llevan a ser considerado uno de los municipios más pobres de Chile: La Pintana. En este territorio, por más de un año, TEC fue el recurso metodológico para generar la construcción de ciudadanía activa en una grupalidad local conformada por minorías sexuales y trabajadores sexuales. Este proceso grupal, de los marginados de los marginados, se autodenominó como colectividad ‘La Oveja Negra’.

⁷⁶ Oscar Jara, “Para sistematizar experiencias”, 1994.

⁷⁷ La autora venezolana Maritza Montero clasifica esta información como “documentos secundarios o fuentes de segunda mano”, 2006.

Desde finales de 2004 hasta la fecha, ha sido en Cuba su lugar de implementación regular y de desarrollo permanente: en diferentes barrios y localidades periféricas, en contextos urbanos y rurales, en disímiles espacios de interacción y moldeado a diversos objetivos, muchos de los cuales han generado procesos grupales sostenidos en el tiempo.

La intención primera fue sistematizar toda la experiencia de TEC, desde 2003 a 2010 y que comprendiera el accionar y procesos vividos en Chile, Cuba y otras acciones puntuales en otros países de Latinoamérica, pero el abanico se abrió considerablemente, y escapaba a las condiciones y encuadre de este trabajo académico. Esta readecuación la señalamos para graficar la cualidad de proceso que debe comprender una sistematización, y que tratamos de que la presente contenga. Estas problematizaciones y reestructuraciones, que son parte de los aprendizajes que han ido emergiendo y que creemos importante visibilizarlas, nos han llevado a acotar en las siguientes focalizaciones:

- a. Para esta sistematización hacemos una opción por algunas de las prácticas significativas de TEC, las cuales serán las unidades de análisis de este proceso. Tomando como base la definición brindada por el PNUD-Chile⁷⁸, vamos a entender por Prácticas como los modos de actuar y de relacionarse que las personas despliegan en espacios concretos de acción, en las cuales se articulan las orientaciones y normas generales de la sociedad, las instituciones y las organizaciones, con las motivaciones y aspiraciones particulares de los individuos, grupos y comunidades. Cuando se haga referencia a Prácticas Comunitarias, se estará entendiendo a estos modos de actuar y relacionarse implementados directamente con las comunidades en sus territorios.

- b. Los criterios de selección de las prácticas que serán el insumo básico de este trabajo, fueron establecidos en la consideración de una focalización espacio-tiempo determinada, que procurasen dar cuenta de la diversidad de contextos, formas particulares de implementación, e intencionalidades que aspiraban a su cristalización. Estos criterios son:

Espacio: Cuba / Tiempo: 2005 – 2009 / Diversidad de objetivos y formas de aplicación / Realizadas por gestión de instituciones y/o por motivación de grupos o comunidades / Implementadas en contextos urbanos y rurales / Diversidad de grupos etéreos

⁷⁸ Informe de Desarrollo Humano en Chile 2009, “*La Manera de Hacer las Cosas*”. Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo, Santiago de Chile, 2009, pág. 15.

- c. Atendiendo a lo establecido en los objetivos (general y específicos) de esta tesis, es necesario explicitar en este acápite la diferencia de dos categorías operativas de significación cardinal: Prácticas y Experiencia. Por lo común en la bibliografía consultada, se usa a ambos conceptos en sinonimia, pero aquí les daremos un tratamiento diferenciado. Por Experiencia vamos a comprender el conjunto heterogéneo de prácticas, la cual puede comprenderse como acciones y actividades puntuales, o configurarse como procesos.

4. EJE DE LA SISTEMATIZACIÓN

En el proceso de sistematización la complejidad y multiplicidad de aspectos que emanan de las prácticas analizadas, pueden hacernos correr el riesgo de la dispersión, incluso teniendo siempre presentes los objetivos trazados y objetos de estudio delimitados, por lo cual deviene de suma importancia establecer un hilo conductor que nos ayude a focalizar el decursar de este proceso, y responder a las finalidades establecidas. Los ejes de sistematización se comprenden como una guía orientadora para mantener una óptica determinada que facilite el trabajo emprendido, los cuales deben estar en coherencia y frecuencia con los objetivos y los objetos señalados. Para el presente proceso estableceremos el siguiente Eje de Sistematización:

- Visibilizar los dispositivos metodológicos implementados en las prácticas comunitarias desarrolladas.

5. SISTEMATIZACIÓN DE PRÁCTICAS COMUNITARIAS

Para el desarrollo medular de esta sistematización, es decir, la interpretación crítica de las prácticas seleccionadas, en el afán de aplicar un tratamiento analítico pormenorizado de ellas, en cada una de estas acciones decursaremos por los siguientes momentos metodológicos:

- a. Descripción: reconstrucción de los acontecimientos, hechos y formas que adquirieron las acciones comunitarias en cuestión, señalando los aspectos vividos que las caracterizan, señalando además los objetivos planteados para ellas y explicitando elementos del contexto social y geográfico en que se desarrollaron. Nos apoyamos para su elaboración en la información brindada por los participantes, documentación de planificación, notas de campo, informes de gestión, videos y fotografías.

- b. Clasificación: ordenamiento y agrupación de los contenidos informativos brindados por los participantes acopiados en los registros, para cuya ejecución nos orientamos por el eje de sistematización establecido.
- c. Análisis e Interpretación Crítica: de acuerdo a la concepción y enfoque de sistematización asumida, éste es el punto clave del proceso, donde toda la recopilación informativa, procesada ya en los momentos precedentes a éste, tiene el reto de trascender lo descriptivo y narrativo para desplegar una elaboración interpretativa crítica, es decir, no solamente buscar una explicación justificativa de lo acontecido, sino que en una disposición problematizadora⁷⁹, considerar las tensiones, contradicciones y confluencias presentadas; en un ejercicio de abstracción con mirada global, comprender los diferentes componentes, factores y fenómenos que se manifestaron⁸⁰. Los elementos de análisis emergidos podrán considerar un 'diálogo contrapunteado' por ideas encontradas en la bibliografía consultada. La pregunta permanente de este momento, siguiendo las indicaciones del autor que nos sirve de guía para este diseño metodológico, será: ¿ Por qué pasó lo que pasó ?
- d. Síntesis: concentración resumida que de cuenta de los aspectos esenciales del procesamiento realizado, comprendidos en los momentos anteriores
- e. Conclusiones: resultados derivados directamente del proceso de sistematización, que deben estar articulados con los objetivos propuestos y el eje señalado, establecidos como formulaciones conceptuales y prácticas, que se erigen como sus aprendizajes centrales.

⁷⁹ Hacemos directa referencia al concepto acuñado por Paulo Freire, el cual está asociado a procesos de desnaturalización. *"El concepto de problematización fue introducido por el educador brasileño Paulo Freire (1970) para oponerlo a la concepción 'bancaria' de la educación"*; Maritza Montero, 2007, pág. 260.

⁸⁰ *"Cuanto más se problematizan los educandos, como seres en el mundo y con el mundo, más desafiados se sentirán... la comprensión resultante tiende a tornarse crecientemente crítica y, por esto, cada vez más desalienada"*. Paulo Freire, "Pedagogía del Oprimido", fragmento compilado por María I. Romero y Carmen N. Hernández, 2004, pág. 130.

VII. SISTEMATIZACIÓN DE PRÁCTICAS COMUNITARIAS

Ya establecida la metodología que usaremos en este proceso analítico, fundamentada en cada uno de los acápites del capítulo precedente, así como los momentos que la conforman, nos centraremos en este capítulo al desarrollo de su aspecto esencial: la sistematización de las prácticas comunitarias.

La información utilizada para la interpretación crítica de estas prácticas comunitarias, es suministrada principalmente por las entrevistas individuales y entrevistas participativas (grupales) realizadas a los colaboradores y asistentes de estas acciones, es decir, personas y grupos que participaron activamente en sus realizaciones. Estos participantes han tenido entrenamiento previo en técnicas de TE, PBT y Psicodrama; otros cultivan el Teatro de Calle. Se utilizan también registros secundarios, principalmente anotaciones de campo, crónicas, videos y fotografías.

Las prácticas seleccionadas son:

Nº	Prácticas	Fecha	Lugar
1	Rumiñahüi	ene 2005 a may 2009	Habana Vieja, La Habana, Cuba
2	Permutas Culturales	may 2008 a dic 2008	Centro Habana, La Habana, Cuba
3	Sierra del Escambray	nov 2008	Sierra del Escambray, Cienfuegos, Cuba

1. RUMIÑAHÜI (Cuba 2005 - 2008)

a. DESCRIPCIÓN

En el corazón de la otrora Villa de San Cristóbal de La Habana, hoy considerada Centro Histórico de la ciudad y que ostenta el reconocimiento de Patrimonio de la Humanidad adjudicado en 1982 por la UNESCO, en las intersecciones de las concurridas calles Mercaderes y Lamparilla, se ubica un pequeño y hermoso parque: Rumiñahüi. Además de sus acogedores árboles frondosos y algunas bancas de plaza, se erige una monumental escultura del maestro Oswaldo Guayasamín, en honor al cacique quiteño que luchó porfiadamente contra la ocupación española en el siglo 16, y del cual, este parque toma su nombre.

Como uno de los cierres del taller de TEC ‘La Zona Segura’, se realizó en enero de 2005 el primer taller-función en el parque Rumiñahüi, como un intento de abrir la experiencia vivida al espacio público, como una alternativa de compartir habilidades adquiridas con una audiencia más amplia, como una posibilidad de generar un momento de encuentro entre amigos o potenciales amigos, y como una conexión puente entre el ‘adentro’ y el ‘afuera’ del taller. Pero también, fue la expresión de resistencia colectiva de no querer finalizar el proceso grupal iniciado en ‘La Zona Segura’. Rumiñahüi es una continuidad y proyección evolutiva de esa experiencia.

No es un dato menor señalar en esta descripción, ante la invitación de hacer el cierre en Rumiñahüi, la aprehensión surgida en los participantes del taller sobre la ‘autorización’ para usar el parque, sobre la obtención de ‘permisos’ para funcionar en este espacio público. Un imaginario social⁸¹, que latía en lo implícito y manifestado en lo explícito, que constituye un contexto, que desde sus insistencias y pliegues, nos permiten entender con mayores elementos esta experiencia. Cabe señalar, que nunca nos han pedido ‘permisos’ o ‘autorizaciones’ para usar este parque.

Este taller-función en Rumiñahüi se implementó de una forma regular y sistemática el primer sábado de cada mes, de 4 a 6 de la tarde, entre enero del 2005 y mayo del 2009, sólo interrumpido ocasionalmente, y completando un total aproximado de 40 realizaciones. En estos momentos se encuentra en una etapa de receso.

El objetivo de esta propuesta, pensada y diseñada como un dispositivo comunitario, es la apropiación del espacio público que desde el juego, el cuerpo, la creatividad y la creación colectiva, sea habitado como un espacio de encuentro. Mediante el uso de la metodología de TEC, generar mínimos puntos de conexión humana, estimular la

⁸¹ “... imaginario social alude al conjunto de significaciones por las cuales un colectivo –grupo, institución, sociedad – se instituye como tal; para que como tal advenga, al mismo tiempo que construye los modos de sus relaciones sociales-materiales y delimita sus formas contractuales, instituye también sus universos de sentido. Las significaciones sociales, en tanto producciones de sentido, en su propio movimiento de producción inventan – imaginan- el mundo en que se despliegan”; Ana María Fernández, 2008, pág. 39.

participación de la transitoria concurrencia, visibilizar mediante representaciones escenificadas, emociones-sentimientos-ideas-imágenes para propiciar en la diversidad expresiva diálogos sociales.

Es decir, el sentido de crear y mantener este espacio respondía a una intencionalidad de aportar al desarrollo de mecanismos comunicacionales, a la diversificación de formas de expresión y a estimular interrelaciones grupales sustentadas en el respeto a la diversidad, en un contexto socio-histórico concreto y en un espacio físico particular.

No era la pretensión abordar una temática específica⁸², la intencionalidad era más simple y más compleja: visibilizar los múltiples mundos que habitan un momento y un lugar determinados. El dispositivo utilizado consideraba la simplicidad⁸³ en su diseño y aplicación, es decir, resguardaba una estructura básica que contemplaba:

- Radio Bemba: convocatoria oral e invitación personal, a potenciales interesados en participar de este taller-función. Difusión hecha con anterioridad al día de realización.
- Ambientación: momento previo donde se iban tocando de forma improvisada algunos instrumentos musicales (principalmente percusiones), que iban creando una atmósfera particular en el parque, y donde se daba la bienvenida a los participantes, tiempo distendido de saludos, presentaciones, cambio de ropa de entrenamiento. Este momento servía para ir creando curiosidad en la audiencia transeúnte que pasaba.
- Caldeamiento: ejercicios físicos de elongación, ejercicios de sensibilización y conexión, dinámicas de integración grupal, juegos dramáticos, dibujos con tiza en el piso, entre otros. Se estimulaba e invitaba a la audiencia transeúnte que se encontraba en el parque o se detenía con curiosidad ante este grupo de personas que jugaban en la explanada de Rumiñahui, a sumarse a este caldeamiento.
- Escenificación: escultrizaciones espontáneas de sensaciones, emociones, sentimientos, ideas o imágenes solicitadas por la audiencia transeúnte y realizadas por los participantes que estaban en el rol de la actuación, las cuales iban acompañadas de música improvisada. Al igual que en el caldeamiento, se estimulaba e invitaba a la audiencia transeúnte a incorporarse a las escultrizaciones o a tocar los instrumentos musicales.

⁸² Como sí lo era en otro dispositivo comunitario implementado por TEC, en otros lugares y tiempos: las Permutas Culturales. Ver su análisis en este trabajo.

⁸³ Roberto Salas hace referencia a la idea de Peter Shumann, que señala que *“los espectáculos de teatro callejero deben ser de una simplicidad tal que puedan ser comprendidos hasta por un niño pequeño”*; Roberto Salas, 2003, pág. 82. Contrapunteando con esta noción, se nos ocurre mirarlo desde otra arista: ... de una simplicidad tal que puedan ser asimilados hasta por un adulto.

- Cierre: resumen concentrado de lo manifestado en las escenificaciones, que tomaba generalmente cuerpo en una escultura mosaico, es decir, en una escultura compuesta de múltiples fragmentos de lo tratado en esa tarde.
- Despedidas: momento no estructurado, ni dirigido, donde las personas o subgrupos se quedaban compartiendo impresiones o resonancias de lo vivenciado en el taller-función.

La implementación de este dispositivo comprendía el desempeño de diferentes roles: conducción (dirige tiempos y ritmos del taller-función, estimula a la audiencia a participar, establece propuestas a los actores y músicos), actuación (representa y esculturiza solicitudes de la audiencia), música (improvisación sonora con instrumentos musicales), audiencia (transeúntes que participaban de la propuesta). Desempeños que operativizaban la implementación de la propuesta, pero se promocionaba la socialización de su ejercicio, como una aspiración de borrar fronteras, las cuales siempre aíslan y excluyen, y que dificultan el acceso a un proceso creativo, colectivo y participativo.

Si bien Rumiñahüi era un espacio abierto a los transeúntes, audiencia circunstancial del tráfico callejero, contaba con personas y grupos de participantes que asistían con regularidad. Con su participación activa y permanente en este espacio, se empieza a configurar una grupalidad heterogénea, que será base para la formación del Grupo TEC, los cuales empiezan a asumir un papel más activo en la organización, implementación y desarrollo de este taller-función.

Me parece significativo detallar algunos aspectos particulares de esta propuesta:

Primero, aquí hay una opción conciente de ocupación de la calle, donde confluye la diversidad humana, un escenario natural de la vida cotidiana de las personas, flujo cimarrón que no ha podido ser recluido en los consultorios psicoterapéuticos, que no cuenta aún con el suficiente interés de artistas y gestores de la cultura, y que incluso, deviene en un pez con muchas espinas para ser degustado en las prácticas discursivas de los trabajadores de las ciencias sociales. La calle punto de encuentro equidistante de la condición humana en multiplicidad. La calle espacio público, es decir, territorio político. Rumiñahüi es un intento de asumir esta responsabilidad⁸⁴.

Segundo, el que se realice en un espacio público extramuros, en el tráfico incesante de la calle, que tensiona la interrelación de personas no conocidas y la creación de un clima de confianza en la audiencia⁸⁵ para la expresión de sus vivencias subjetivas, condiciones fundamentales para la aplicación de esta modalidad de teatro que se reconoce como TE.

⁸⁴ "... el teatro espontáneo ofrece un espacio, entre lo artístico y lo terapéutico, para trabajar en la comunidad, en el tejido y sostén de las redes sociales en las que estamos inmersos. Pero para ello necesitamos salir a la calle"; María Elena Garavelli, 2003, pág. 39.

⁸⁵ "La primera tarea en una función con público, es ganarse a la audiencia. Lograr su confianza y despertar el interés"; *Ibidem*, pág. 94.

En este punto cabe señalar la interpelación técnica para la obtención, manejo y desarrollo de la atención de las personas y la audiencia en general, las cuales se encuentran en un cruce de múltiples estímulos, que son naturales en el ámbito callejero.

Tercero, más que con una intencionalidad establecida a priori, ha sido en el propio devenir de su implementación práctica, lo que ha ido configurando su espíritu e identidad: un espacio de libertad y expresión en consideración del otro, cuyo dispositivo dispone la permeabilidad y permisividad para entrar o salir, aceptar o rechazar, la propuesta en sus dos horas de funcionamiento. Esta esencia del taller-función, condiciona el encuadre y el accionar técnico.

Cuarto, su definición híbrida de taller y función, la cual configura un encuadre dúctil y claro, que integra ambos formatos no como una adición superpuesta, sino que da cuenta de una simbiosis sinérgica, que mucho recuerda al decursar de los juegos infantiles: surge la propuesta, se va asimilando desde su ensayo, y se pone en funcionamiento.

Quinto, podemos definir a Rumiñahüi como un espacio de autogestión⁸⁶, que no responde a lógicas institucionales, que ha alcanzado una permanencia regular y significativa en el tiempo, y que logra ser identificado como propuesta por sus participantes.

En un poco más de 4 años, los muchos amigos, los múltiples vecinos y los disímiles transeúntes, que se han dado cita mensual a los pies de la escultura de Guayasamín en La Habana Vieja (que conmemora la rebeldía de los pueblos originarios ante la ocupación de la sinrazón y la barbarie), han sido una suerte de “islas flotantes”⁸⁷, y que con porfía han querido hacer de Rumiñahüi un ‘barco de piedra’⁸⁸.

b. CLASIFICACIÓN

Caracterización: En la definición que se hace de Rumiñahüi, existe un denominador común para su caracterización que se reitera en todos los entrevistados, y es su condición como espacio de libertad y expresión, donde cada participante podía manifestarse a su manera, posibilidades y deseos, donde no existía imposición, ni control, ni evaluación de la participación en él.

⁸⁶ En base a la conceptualización brindada por Roberto Salas (2003, pág. 94), vamos a entender por Autogestión el conjunto de acciones y estrategias para generar y administrar recursos humanos y materiales, así como, incidir en la creación de condiciones favorables, para alcanzar una óptima gestión orientada al logro de objetivos de proyectos, implementadas por los que en él trabajan.

⁸⁷ “¿Un teatro de aquellos que son diferentes; es decir, de soñadores? ¿Cuál puede ser la imagen de un soñador? Una persona que se aleja de la tierra sobre el agua. Pero no lo hace para descubrir o llegar a otras regiones. Algunos que parecen aislarse en medio del agua quieren permanecer unidos entre ellos. Intentan construir sobre el lago fragmentos de tierra. Son las islas flotantes”; Eugenio Barba, 2003, pág. 342

⁸⁸ “Los teatros son barcos de piedra que pueden hacernos viajar y soñar”; *Ibidem*, pág. 195

Caracterizado también como un espacio social de encuentro, para el ejercicio de la creatividad. Por ser un espacio público callejero y al no ser habitual este tipo de propuesta en estos espacios, se percibe en un primer acercamiento como intimidante, de exposición y exhibicionismo, lo cual genera el doble vínculo de atracción-rechazo. Su opción de realización en la calle y la misma forma-contenido de este accionar lo constituyen como un reto personal y colectivo (social, de existencia, actuación, diversidad, comunicación), pues no es habitual que existan propuestas que no emanen de las instituciones, como tampoco lo es que éstas se propongan explícitamente estimular los diálogos sociales abiertos y públicos. Este aspecto de Rumiñahüi fundamenta los calificativos de atrevido y valiente a él adjudicados.

Se lo señala como un accionar que marca un hito en la instalación-desarrollo de esta modalidad de teatro en el contexto cubano, tanto por el espacio de realización, su implementación técnica que viabiliza la integración y participación, la permanencia en el tiempo, su carácter inclusivo a todas las personas y grupos que practicaban esta forma.

Se enuncian elementos que lo definen como un espacio de ‘sanación’ para la ciudad, que sin llegar a ser una terapia, posee efectos reparadores que ayudan al bienestar humano, y por lo mismo otros se refieren a Rumiñahüi como un ‘parque de diversiones’ para adultos.

(“era muy libre y podías hacer lo que quieras”, “hacer lo que te de la gana, a partir de algo que están sugiriendo, pero sobre todo permitirte hacer lo que te de la gana”, “un espacio de unión, de diversidad, de libertad, sin ser evaluado ni autoevaluado”, “Al principio me asustó el escenario... era fuerte cambiarse ropa ahí mismo... en ese momento con todo ese susto tuve que decidir: o me quedaba a vivirlo o me iba para la casa”, “porque aquí es raro otros espacios que no sean diseñados por las instituciones”, “un espacio que abre una brecha para el diálogo abierto y público de la sociedad cubana, que esa posibilidad no la tenemos”, “un capítulo de esta manera de hacer teatro”)

Dispositivo Metodológico: La gestión, implementación técnica y disposiciones variadas (lugar, climas logrados, manejo grupal, espíritu de inclusión, telas e instrumentos musicales usados, etc.) que se conjugaban en Rumiñahüi, en su confluencia orgánica lograban que esta propuesta propiciara el encuentro humano, en la diversidad y desde la diversidad de la grupalidad.

Reconocimiento del caldeamiento, como un momento necesario de preparación para el decursar del taller-función, en el cual se contemplaba la disposición corporal, estimulación de la creatividad y reconocimiento-integración de la grupalidad circunstancial, el que se valora como adecuados y pertinentes, que alcanzaban su objetivo proyectivo. Los ejercicios y dinámicas del caldeamiento se implementaban desde la corporalidad, y eran bien recibidos, pues ayudaban a la activación y desbloqueo físico-energético, así como también, posibilitaban el contacto con cuerpos de personas desconocidas, y de esta forma se minimizaban suposiciones o ideas preconcebidas, así el contacto desde los cuerpos

viabilizaba una primera conexión para el encuentro y permitía favorablemente la expresión corporal.

Relacionado con esto último, la dinámica de la propuesta lleva a que no haya coerción por la presencia de otras personas, incluso de desconocidxs, pues se consigue que todxs estén imbuidos en un ambiente no amenazante y una sensación de libertad.

La presencia y uso de la música improvisada in situ, jugaba un papel fundamental, tanto para captar la curiosidad de los transeúntes, como para crear y mantener un clima particular, que propiciaba habitar la propuesta y ayudaba a darle un sello identitario al parque, lo que lo diferenciaba del parque de todos los días.

Se reconoce con claridad el objetivo del espacio, que se entiende como de libre expresión, lo cual también puntualizamos en la caracterización y que aquí se manifiesta en la especificidad del dispositivo metodológico, en tanto se enuncia como objetivo.

Los momentos de desarrollo de este taller-función adquieren características adecuadas para potenciar la vinculación de las personas; su estructura metodológica es fácil de comprender y posibilita el acercamiento de los transeúntes; se alcanza alguna repercusión en ellos. Este aspecto se enuncia como un componente de identificación con el TE como movimiento socio-cultural. La simplicidad de la propuesta metodológica de Rumiñahui es la que brinda mayores posibilidades para alcanzar su apropiación por parte de los participantes, y lograr con ello su continuidad y sustentabilidad, es decir, su autogestión.

En relación a la audiencia transeúnte se reconocen en ella diferentes formas y grados de participación, la cual se detenía a mirar por curiosidad, podía solo observar, opinar con palabras o incorporarse al caldeamiento o esculturas; sin embargo desde estas disímiles formas de estar, todas contribuían a la atmósfera y desarrollo del taller-función

Resalta también dentro de las opiniones vertidas, el reconocimiento de independencia que tenía el espacio, tanto de instituciones como de grupos; esto se considera una cualidad de este dispositivo, pero tal tópico deviene problematizador cuando se piensa en su sustentabilidad y continuidad.

Uno de los momentos importantes que se reconocen de este dispositivo, es el momento final del taller-función, el cual era sin conducción y sin estructura pre-diseñada, que cumplía las funciones de intercambiar impresiones y sensaciones generadas en el encuentro.

El rol de conducción es señalado reconociendo el desempeño de articular la interacción de actores-músicos-audiencia, de dirigir el desarrollo del taller-función, de potenciar un clima de confianza y participación del encuentro. Por el estilo y forma en que fue desempeñado el rol la mayoría del tiempo, se valora como un óptimo facilitador del proceso, pero que es difícil asumirlo.

(“Los calentamientos me parecían muy buenos”, “la utilización de la música era fundamental porque atraía a la gente...”, “me vino bien porque me ayudó a distensionar la estructura muscular”, “...los cuerpos en el caldeamiento, con gente desconocida... te cambia, la misma idea con la que vas y tu misma corporalidad”, “esa sensación de libertad que te da Rumiñahüi era compartida por los que asistían”, “a partir de estas experiencias de Rumiñahüi, me parece tan natural pensar que este tipo de teatro nació para estar en la calle y no en un lugar cerrado”, “un espacio al que no voy a ir necesariamente a pensar en un tema, o para reflexionar sobre un tema”, “a veces interactuaba directamente, verbalmente; a veces no, pero tú sentías la complicidad”, “claro tú veías que había una preparación del caldeamiento y de lo demás, pero que tenía esa porosidad, flexibilidad, que no lo volvía ni rígido ni formal”, “ya la gente iba, tenía sus asiduos”, “no era el trabajo de un grupo específico... si un grupo se apoderaba de Rumiñahüi, ahí mismo se acababa”, “porta mejores condiciones por su estructura permisiva”, “la gente no se iba... de volver a masticar con la gente en círculo”, “el conductor de ese taller como un ‘malabarista’ brincando entre la gente”)

Impactos: Agrupamos en esta categoría las opiniones vertidas que dan cuenta de las repercusiones en diferentes dimensiones (personal, grupal y social) que Rumiñahüi produjo en su accionar.

Se hacen referencias al conocimiento de este espacio, previamente a haber concurrido a él, a través de comentarios favorables de personas que habían participado; la enunciación de estos comentarios se constituyen en su principal medio de difusión, y al ser una comunicación espontánea que emana de los asistentes, lo consideramos uno de sus primeros impactos.

Generación de un sentido de pertenencia con el lugar y con la propuesta. Éste se fue conformando con participantes regulares que seguían y esperaban la realización de Rumiñahüi, lo cual fue posibilitando la creación de grupos específicos que se reunían en este espacio, como es el caso de esa ‘colectividad flotante’ que con el paso del tiempo dio cuerpo al Grupo TEC⁸⁹.

Se mantienen recuerdos con el paso del tiempo de lo allí vivido y de las imágenes de las esculturas elaboradas para la audiencia, que tienen para ellos un significado emocional.

Para los participantes regulares la permanencia sostenida en el tiempo de Rumiñahüi, se valora como un impacto positivo, el cual se pondera si se toma como referencia a la permanencia de otros espacios y actividades culturales en el contexto habanero.

Se le adjudica significación de proceso de formación técnica, de aprendizajes metodológicos amplios, de conocimientos asimilados en la práctica, lo que constituye una experiencia de desarrollo del oficio en TE, la cual ha servido para su aplicación y proyección en otros espacios de cultura comunitaria.

⁸⁹ Esta grupalidad surgida y consolidada en este espacio, son parte de los protagonistas de las próximas dos prácticas comunitarias analizadas: Permutas Culturales y Sierra del Escambray. Ver a continuación.

Ligado a lo anterior, es su reconocimiento como un primer espacio público permanente de esta forma de teatro, y que al estar instalado en la calle adquiere mayor valoración. Se explicita con énfasis la consideración de su aplicación en la calle, pues conlleva a volver a mirar el espacio público para ser usado para estas alternativas socio-culturales. Pero no es solo su uso, sino la opción intencionada de hacer una ocupación del mismo, sin contemplar la autorización institucional.

La intensidad señalada por la interacción con personas desconocidas en el taller-función, se reitera como una huella tensionante pero gratificante a la vez, que catapulta las relaciones humanas y las expresiones comunicacionales.

Hay valoraciones y autoevaluaciones que dan cuenta de las favorables alteraciones subjetivas personales provocadas en la vivencia de este accionar, puntualizando un cambio en la percepción de las personas y la sociedad, así como de los vínculos sociales. Y también, en el reconocimiento de características personales propias y sentimientos positivos generados por su activa participación.

Surgen enunciados que dan cuenta de esta propuesta como un referente para proyectar acciones análogas en otros lugares de la ciudad.

(“les había parecido un espacio muy interesante”, “se acordaba perfectamente lo que ella había pedido... quedó favorablemente complacida”, “ese es un logro... en un contexto como el nuestro donde tiene cierta habitualidad iniciar proyectos o espacios, y al poco andar caen o dejan de funcionar...”, “nos ha servido como grupo para estar en otros espacios”, “para mi fue una escuela”, “abre perspectivas para esta modalidad”, “no estaba en mi cabeza un lugar para hacer cosas, ahora... no puedo dejar de verlo como un escenario”, “que fuera un espacio tomado, sin la búsqueda de permisos...”, “interactuar con desconocidos era una potencia”, “he cambiado las formas de relacionarme”, “reconocer mi miedo escénico”, “no lo puedo dejar de ver como algo propio también... me encantaría volver a habitarlo”, “en La Lisa nosotros tenemos un espacio abierto parecido a Rumiñahui”)

Contexto: El entorno arquitectónico y el ambiente del Centro Histórico, donde se encuentra ubicado Rumiñahui, se valora como un aspecto positivo que incide en la recepción de la propuesta, así como el hecho de que el parque quede alejado al lugar de residencia de los participantes, facilita el anonimato y con ésto la disposición a participar y expresarse.

La existencia, forma y estilo de este accionar comunitario sirve de referencia para señalar la necesidad e insuficiencia de espacios que respondan como sociedad, a esta intención de encuentro, expresión y ejercicio creativo. Especificando también, la ausencia de espacios similares que sirvan de entrenamiento-ejercicio, para personas que se desempeñan en el trabajo comunitario.

En base a los criterios emitidos de pertinencia y valoración positiva de este espacio, se cuestiona encontrar una alternativa de autogestión colectiva para su mantenimiento y continuidad, por las condiciones actuales de la subjetividad social que limita el empoderamiento y la motivación. Al respecto se explicita otra arista, que da cuenta de un rasgo idiosincrásico, sobre los desenlaces no exitosos de nuevas propuestas

Elementos del contexto recogidos son esas expresiones que las suscribimos en el ámbito de las suposiciones, y las incorporamos en este acápite, pues son parte también de un imaginario social, que precede y rodea a este accionar comunitario; estos supuestos, proyectados a la luz de esta experiencia, poseen un tinte negativo.

(“no creo que tendría esa misma sensación de libertad si se hiciera en el parque de la esquina de mi casa”, “estamos saturados de los espacios públicos trillados, super dirigidos, formateados...”, “esos espacios hacen mucha falta hoy”, “para los que hacemos un trabajo de vinculación comunitaria necesitamos un espacio como ése, porque no se tienen otros”, “esas expresiones del fenómeno social, que limita el empoderamiento...”, “pasa porque la gente se sienta con libertad de apoderarse de los lugares”, “aquí influye una característica de nuestra identidad... ese adelantarnos sin saber que va a pasar y siempre con algo negativo”, “pensé que habría demasiado miedo”, “estaba seguro que nos iban a botar de allí, que iban a llamar a la policía”, “pensé que iban a participar desde la escucha...”)

Insuficiencias: Se reitera el señalamiento con calidad de insuficiencia la interrupción de su realización, impidiendo con ésto que tuviera más permanencia en el tiempo, y con ello proyecciones en su impacto.

Que el espacio no hubiera logrado ser apropiado por los participantes, y que no fuera impulsado por una sola persona o un grupo pequeño; y desde esa apropiación alcanzar una autogestión mínima y conseguir su continuidad. Algunos que asumieron algún grado de responsabilidad en la realización del espacio, marcan la diferencia en la participación con una carga de aprehensión.

Comentarios posteriores de algunos asistentes, realizados en otros contextos, como un cuestionamiento a la validación de que fuese un espacio de aprendizaje. Creación de subgrupos en los participantes, lo cual constituía para otros una cierta barrera de integración plena.

Muchas personas en escena al momento de realizar las esculturas, lo cual atentaba contra la visualidad y la estética de lo que se estaba creando.

La instalación en el parque, en la realización del taller-función, de un lienzo con un logo institucional que generó un cuestionamiento y rechazo por las asociaciones que pudiesen recaer entre la institucionalidad y las personas participantes.

(“que la gente se apropie de él”, “ese fenómeno de cuestionarlo en base a eso de ‘qué me van a enseñar a mí’... una soberbia y arrogancia”, “no me gustaba que me identificaran”)

c. ANÁLISIS:

- El primer reconocimiento que se hace de Rumiñahüi es como un espacio de libertad y expresión, así como de encuentro para la creatividad. Esta identificación de su concepto y forma que adquiere, le da una significación⁹⁰ determinada que la inscribe en una dimensión simbólica⁹¹, que habla de la propia presencia de la propuesta, pero también, tomándola como referente, habla de la insuficiencia o ausencia de otras alternativas con dichas características en el contexto socio-histórico presente. Esta apreciación da cuenta de los sentidos adjudicados a estos elementos, de la importancia y necesidad social que se les confiere. De éstos, resalta la noción de libertad, entendida como “hacer lo que te da la gana”, pero no como el ejercicio de un libre albedrío sin límites, pues es dentro del encuadre, con las alternativas propuestas de este accionar y en consideración de los otros, es que cada uno puede elegir hacerlas o no, así como optar por el grado de participación (activa, pasiva, o ninguno) en ellas. Podemos pensar que se entiende la libertad como la opción de elegir en base a los deseos personales existentes en el momento, contemplando la presencia de las demás personas y la grupalidad. No creemos que sea antojadizo leer en un subtexto la vivencia del espacio y la latencia que subyace: la libertad como necesidad, desafío y riesgo⁹².
- Un reconocimiento característico de este accionar es el lugar físico de su realización: la calle. Ésta se comprende como un espacio público abierto, que por su heterogeneidad y dinamismo, es uno de los más complejos y a la vez más pertinentes, para las expresiones de cultura comunitaria en general, y de esta modalidad de TE en particular. Ha generado en los participantes, en un primer momento, la tensión ambivalente de intimidación y atracción. Intimidación por la exposición pública, que provoca incertidumbre. Atracción por la interacción directa con una audiencia transeúnte y circunstancial. Estas sensaciones en tensión ambivalente, se disuelven al entrar en movimiento el dispositivo, que hace de la grupalidad un soporte de contención y proyección. Identificar su realización en la calle como un elemento central y característico, asocia a Rumiñahüi con la condición de reto personal y colectivo. Una suerte de desafío que al no ser una propuesta implementada y avalada por alguna institución, y al tener como objetivo la apertura expresiva para estimular diálogos sociales, se corre el riesgo de un nivel de ‘desborde’ colectivo, que pudiese transgredir límites de lo políticamente adecuado y de lo imaginariamente permitido.

⁹⁰ Usamos el concepto como acción de significar, o sea, “*querer decir, tener una cosa sentido de... ser signo de...*”; Francisco Alvero, tomo II, 2008, pág. 754.

⁹¹ “*Los hechos sociales son expresiones simbólicas y deben leerse como textos.*”; François Houtart, 2008. Pág. 22.

⁹² Expresión y visibilidad en la producción de subjetividad, que nos hace resonar con lo planteado por Ana María Fernández: “*Tanto los grandes dispositivos sociohistóricos como los institucionales y/o comunitarios con los que trabajamos operan produciendo las formas de disciplinamientos que les son inherentes y al mismo tiempo sus ‘malestares’, sus líneas de fuga, sus desdisciplinamientos, sus resistencias.*”; 2008, pág. 115.

- Condicionados por el ritmo de la calle, el diseño de las sesiones de Rumiñahüi, contempló la simplicidad de su estructura, con pocos momentos y de fácil reconocimiento. La implementación de los encuentros consideraban el desafío del contexto extramuros, pero también asumir la ansiedad de los participantes que generaba la exposición en este espacio: por una parte, capturar y mantener la atención en medio de tantos estímulos, por otra, facilitar para que la propia grupalidad⁹³ generara la contención y proyección de la movilización emocional que significaba estar allí.

¿Cómo se resolvía técnicamente esta situación? Si problematizamos la estructura de los encuentros de Rumiñahüi, vemos que prácticamente existen dos grandes momentos: Caldeamiento y Escenificación. Era en el primero de éstos donde se procesaba y enfrentaba esta cuestionante. Veamos: lo que denominamos en la descripción como ‘ambientación’ podemos considerarlo una suerte de caldeamiento inespecífico, una preparación suave e indirecta para ir entrando a habitar el espacio, el del parque y también el grupal, a través de los saludos, los encuentros, las descargas de música; este decursar no estructurado iba construyendo ambiente emocional, una primera contención ‘abierta’, pero también, y a la misma vez, iba despertando la curiosidad de los transeúntes.

Cuando ya se entraba al caldeamiento (más específico) según la descripción señalada, esta tensión inicial se encontraba en proceso de proyección, no de resolución o negación, pues se usaba la energía emanada de ella para seguir instalando la propuesta del taller-función. Esta tensión era un primer elemento para crear en el grupo participante directo una complicidad. Subir a la pequeña explanada existente allí para iniciar los ejercicios psico-físicos, se constituía en un ritual de inicio, una acción simbólica de habitar de otra manera el espacio y las relaciones de la grupalidad, de “salir del mundo de lo concreto”⁹⁴ para introducirse en una dimensión creativa. Ejercicios físicos accesibles a todos, para elongar y activar la musculatura, gradualmente incursionar en movimientos diferentes a los habituales como una forma de ‘desburocratizar’ el cuerpo diario, daban continuidad al caldeamiento. Desde la corporalidad encontrarse con los demás, para ir conformando un circunstancial cuerpo grupal. El juego⁹⁵, ejercicios de integración grupal y el uso de técnicas expresivas diversas y visualmente llamativas (con tizas, globos, etc.) iban fortaleciendo el encuentro, la apertura a la creatividad y a la disposición creativa.

Sin duda alguna la función de la música, las improvisaciones sonoras realizadas allí, cumplían un importante papel en la creación de una atmósfera determinada de recepción

⁹³ “El grupo tiene que ser facilitador del potencial creativo individual de cada uno de sus miembros”; E. Pavlovsky, 2000, pág. 114

⁹⁴ “para jugar bien hay que apasionarse – para apasionarse hay que salir del mundo de lo concreto”; Eduardo Pavlovsky, 1997, pág. 52.

⁹⁵ “lo lúdico les permite un enfrentamiento gradual con la realidad tan temida”; Martínez Bouquet, Moccio y Pavlovsky, 2000, pág. 88

y acogida, lo que facilitaba la compleja entrada al mundo de la representación y la teatralidad.⁹⁶

En este momento el dispositivo está casi en una plenitud de funcionamiento: hacia ‘adentro’ de la grupalidad que participa directamente y hacia ‘afuera’, hacia la audiencia transeúnte que desde la curiosidad momentánea logró detenerse para ver qué pasaba, mantener la atención y crearse una expectación por lo que sucederá. En un mismo espacio reducido, se empiezan a manifestar esa diversidad de formas y grados de participación señaladas. Un ‘adentro’ y un ‘afuera’, dimensiones ilusorias, que van constituyendo por la imaginación⁹⁷ un solo universo para una creación colectiva para una comunicación colectiva, como señalara Rine Leal.

Cabe señalar que el caldeamiento era especialmente pensado y organizado previamente a los encuentros de Rumiñahüi, de hecho era el único momento planificado de este taller-función.

- La audiencia transeúnte de este taller-función encuentra diferentes formas y grados de participación, no existe una regla o una presión que condicione la presencia de la audiencia. Estas diferentes formas y grados de participación van desde una detención momentánea para ver ‘a la pasada’, sumarse a los juegos del caldeamiento, observar tranquilamente desde el banquito del parque, pedir verbalmente la representación de alguna sensación, sacarle sonidos a los instrumentos musicales o incorporarse a esculturizar en el espacio escénico. Estamos de acuerdo que el objetivo de la participación es convertir a los transeúntes en ‘cómplices’⁹⁸, pero creemos que porta mayor potencia si esa complicidad se proyecta desde la corporalidad habitada, porosa y en acción. Al menos en estas propuestas de acción teatral. Pero en definitiva, propiciamos y creemos que todas las formas y grados de participación son válidas y valorables.

Analícemos con un poco más de detención por qué pasó lo que pasó (para no olvidarnos de Oscar Jara). Primero, la sola ocupación del parque por parte de esta propuesta en acción, trastoca el espacio y su entorno inmediato en su ritmo habitual. Esta intervención genera en sí misma un elemento de tensión, que activa un primer nivel de interés: la

⁹⁶ “para que exista diferencia entre el teatro y el no teatro, entre la vida diaria y la vida teatral, es necesario que se produzca una compresión del tiempo que es inseparable de una intensificación de la energía”. Peter Brook, 2004, pág. 41.

⁹⁷ “en el teatro, la imaginación lo llena todo”; *Ibidem*, pág.38.

⁹⁸ Para incorporar elementos problematizadores, recurriremos a Peter Brook cuando señala al respecto un punto significativo: “En los años sesentas... ingenuamente creíamos que la participación implicaba una demostración física, subir al escenario... la ‘participación’ es otra cosa. Consiste en convertirse en cómplice de la acción”; *Ibidem*.

curiosidad⁹⁹. Luego alimentar la curiosidad, para que ésta pueda mutar a atención sostenida, es decir, involucrar al transeúnte no sólo en estímulos aislados, sino en elementos intervencionales con sentidos e intencionalidades. La atención sostenida requiere constituirse como motivación y predisposición para llegar al accionar del cuerpo en movimiento. La grupalidad como contención, la atmósfera distendida de juego, y el entorno urbanístico como contexto ayudan a este movimiento de la participación. La acogida e invitación explícita del conductor, desplegando habilidades de ‘maestro de ceremonias’, devienen un aspecto que estimula la incorporación de los participantes a la escena. Pero claro, el paso no es tan simple, pues entre otras cosas “la escena teatral intimida”¹⁰⁰.

Aunado a todo lo anterior, incide particularmente para que la audiencia participe corporalmente en las representaciones, es la imperfección en la factura de las esculturas y sonoridades, que no aspiran al ‘preciosismo’ estético; logrando en los transeúntes una identificación con lo que está apreciando y con sus propias posibilidades de expresión; esta imperfección estética activa una unidad comunicativa básica a distancia¹⁰¹ de las personas de la audiencia con las personas que juegan a representar en esculturas.

- Estrechamente relacionado con el punto anterior, es la constatación de que en muchos momentos se logró el borramiento de fronteras que separan los roles que confluyen en la realización de este taller-función, socializando estos desempeños y potenciando la participación activa de todos los que concurrían a estos encuentros : que diferentes personas prepararan y condujeran el caldeamiento, que personas de la audiencia se incorporaran a la actuación o música, que actores pasaran a la observación de la audiencia, que desde la actuación se pasara a la conducción, que la conducción se uniera a la actuación. Ésto se posibilitó por la invitación verbal a los asistentes explicitada ‘seductoramente’ durante el desarrollo de los encuentros, pero sobre todo, por el decursar técnico en su conjunto materializado en la dinámica y espíritu del funcionamiento de la grupalidad.
- De acuerdo al procesamiento informativo recopilado, deviene aquí significativo observar y problematizar en la implementación de este dispositivo comunitario el rol de conducción desempeñado, por las funciones que realiza en el decursar del encuentro, muy en concordancia a las descritas por Jo Salas en su libro consultado para este estudio, pero contextualizadas en esta modalidad y espacio de realización. ¿Qué factores confluyeron en este ejercicio del rol que incidieron en lo acontecido en esta práctica

⁹⁹ Un primer momento que deviene una oportunidad para posibilitar el encuentro. Estímulos visuales o sonoros, rompen la rutina de la calle Mercaderes, que gatillan imágenes... por eso asociamos aquí lo señalado por Tato: “La imagen es lo primero. Lo enquistado que pugna por salir. Es visual y generalmente estática. Tiene que empezar a moverse y a tener historia... lo que nosotros hacemos en el proceso creativo sería liberar la imagen inmóvil y dotarla de movimiento”; Eduardo Pavlovsky, 1997, págs. 6 y 7.

¹⁰⁰ Augusto Boal, 2004, pág. 218.

¹⁰¹ Moreno llama “Tele” a este fenómeno comunicativo y transferencial.

comunitaria?. Desempeñar el rol requirió: Primero, conocimientos técnico-metodológicos para propiciar un desarrollo determinado, habilidades comunicacionales, ciertas destrezas de interrelación grupal, y una actitud de mirarse dentro del propio proceso vivido¹⁰². Segundo, claridad de objetivos a alcanzar, visibilidad de los límites y potencialidades del espacio. Tercero, activar las propias habilidades expresivas puestas en el proceso grupal, lo que implicó un estado de permanente alerta sobre este tópico¹⁰³.

Se insiste reiteradamente a lo largo de todos los encuentros (40) en que desde la actuación o desde la audiencia se tomara la conducción, lo cual se logra en algunos momentos, llegando a implementar en ocasiones una dirección compartida, cambio de roles desde la actuación. Marilén Garavelli convoca en sus entrenamientos a ‘ceder el protagonismo’, nuestro cuestionamiento local apunta en el sentido contrario: ‘tomar el protagonismo’.

Pensar en este cuestionamiento de la socialización del rol de conducción, en tanto socialización de poder, y que no estuvo presente con todo el énfasis necesario en este dispositivo, comprendería aplicar una coordinación compartida¹⁰⁴, para compartir las responsabilidades que implica, e ir posibilitando mayor participación desde la grupalidad.

- La consideración de Rumiñahui como un momento significativo en el desarrollo de esta modalidad de teatro de improvisación, tanto en su estilo PBT como TE, da cuenta de un sentido de referencia y pertenencia colectivo, o al menos una necesidad de él. Esta consideración está sustentada en cuatro fundamentaciones: el espacio físico de realización; la especificidad técnica que propicia la integración y participación grupal; la regularidad de funcionamiento sostenida en el tiempo; y la inclusión a diferentes personas y grupos que usan estas modalidades de teatro.

Si en las Jornadas de TE realizadas en 2005 y 2006, donde se reunieron sin exclusión de ningún tipo todas las personas y grupos que cultivaban dicha modalidad, se configuró una visión de colectivo mayor por parte de todxs, en Rumiñahui esa conexión al ser de funcionamiento permanente reforzó la noción de cuerpo grupal, la posibilidad de considerar la diversificación técnica y valorar otros espacios de aplicación. Si este espacio fue, o circunstancialmente lo fue, un punto de encuentro para todxs aquellxs que practicaban PBT o TE, deja de serlo con el transcurrir del tiempo. Esta situación la podemos entender por diferentes factores:

¹⁰² “El coordinador necesita saber caminar por los senderos desconocidos, deparándose con lo inesperado a cada paso. Lo que entraña saber convivir con lo mucho que uno no sabe, sin avergonzarse”; D. Bustos, 2007, pág. 31.

¹⁰³ “Los carismáticos coordinadores grupales pueden capturar en sí mismo la energía transferencial almacenándola en sus depósitos narcisísticos”, nos advierten E. Pavlovsky y H. Kesselman; 1996, págs. 23 y 24.

¹⁰⁴ Al decir de Kesselman: “me gusta más esta denominación que el decir co-coordinación... que suena a tartamudeo, a gallinero”; E. Pavlovsky y H. Kesselman, 1997, pág. 72.

- que el espacio haya perdido significación
 - que los intereses y búsqueda técnica-estética decursaran en otra dirección
 - que se lo identificara con un grupo, personas o instituciones determinadas
 - que aún viviéramos como colectivos atomizados la urgencia de reforzar una identidad particular
 - que no existiera la necesidad o motivación grupal para proyectar una noción de cuerpo mayor, para la articulación y colaboración¹⁰⁵
 - que el dispositivo Rumiñahüi no haya enfatizado más en la gestión coordinada, posibilitando la incorporación más activa de todos en su desarrollo, viabilizando así el empoderamiento colectivo.
- Si por lo general Rumiñahüi despierta una alta valoración por su pertinencia técnica y su significación social, que uno de sus cuestionamientos es que ya no se esté realizando, y considerando que se aprecia de fácil aplicación metodológica, cabe preguntarse: ¿por qué no se logró por parte de los participantes regulares a este espacio una apropiación y empoderamiento de la propuesta, y así darle continuidad?. Es cierto que este dispositivo nunca se lo planteó como objetivo. Hemos debatido mucho al respecto, sin arribar a resultados esclarecedores en la reflexión, que ayudaran a este análisis, y tratando de continuar con este ejercicio crítico, nos atreveremos a señalar algunos enunciados de su entendimiento, que podrían estar planteados en calidad de hipótesis:

La gestión y conducción de este espacio, centrada generalmente en una persona o en un pequeño grupo, no propició lo suficiente la socialización de tareas y responsabilidades. O que la identificación del espacio a una persona o grupo coartara los sentidos de pertenencia colectiva.

El rol de conductor, que cumplía funciones de articular actores-músicos-audiencia y dar continuidad a los momentos del encuentro, se apreciaba difícil de desempeñar, y que hubiera sido necesario implementar una estrategia de formación específica de este desempeño.

Que el contexto socio-histórico condicionara la autogestión y autonomía colectiva¹⁰⁶.

¹⁰⁵ O que aún no dispusiéramos de una cultura del diálogo que nos permitiera encontrarnos desde las diferencias; *“ser verdaderamente cubanos consiste, entre otras muchas cosas, en no coincidir”*; Cintio Vitier en presentación al libro de Guillermo Rodríguez, 2006, pág. 8.

¹⁰⁶ *“el peligro que ya había advertido Marx de que el Estado se tragara a la sociedad civil”*; Isabel Monal, en entrevista *“El tiempo se vuelve a teñir de rojo”*, 2007, pág. 7.

d. SÍNTESIS

Rumiñahüi desde su implementación como dispositivo comunitario:

- Es reconocido e identificado como un espacio de libertad, expresión y comunicación, considerándose ésto como un valor con sentido y significación social.
- Se le confiere especial reconocimiento al realizarse en la calle. Siendo ésto valorado como idóneo y pertinente para esta modalidad de teatro de improvisación, lo cual genera tensión por la exposición de los participantes, pero se vive como un necesario desafío personal y social, para la ocupación de los espacios públicos para el diálogo.
- Se reconoce su diseño simple en su estructura, que en su funcionalidad contempla captar la atención y mantener el interés de la audiencia transeúnte, y que facilita a que sea la misma grupalidad la que potencie la tensión de los participantes hacia procesos creativos.
- Está sustentado en la corporalidad, el juego, la grupalidad, la representación escénica improvisada, la creatividad y creación colectiva, para lograr el encuentro y los diálogos sociales.
- Genera diferentes formas y grados de participación, que van desde la observación a la incorporación en las representaciones escenificadas espontáneas.
- Propicia la socialización del ejercicio de roles como una forma de estimular la participación activa.
- Se percibe el rol de conducción complejo de asumir, sin considerar acciones formativas específicas para ello, y que le sería favorable implementar una coordinación compartida permanente.
- Es un momento significativo en el desarrollo de esta modalidad de teatro de improvisación (PBT-TE), y se constituye en referente para ampliar la visión sobre éste y para diversificar sus espacios de realización. Sirve como motivación para generar otros espacios (ejemplos: Descontaminación Mental, La Lisa)
- Aunque es bien valorado y se considera necesario su funcionamiento, aunque es accesible su metodología y fácil su diseño, no ha logrado el empoderamiento de los participantes regulares de este espacio para su continuidad.

2. PERMUTAS CULTURALES (Cuba 2008)

a. DESCRIPCIÓN

La Permuta Cultural es un dispositivo metodológico diseñado e implementado por el Grupo TEC, para potenciar la participación y desarrollo de las comunidades. Su objetivo central es posibilitar el encuentro entre las personas y el intercambio de opiniones en un diálogo desde la diversidad, usando las palabras, los gestos y las escenificaciones; también se plantea el trueque de objetos y bienes materiales, donde no hay mediación de dinero. Se propicia e invita a un clima de respeto.

Uno del Grupo TEC desempeña el rol de conductor, otros están en la música, los demás en la actuación. Se inicia la Permuta con un caldeamiento con la audiencia, luego el conductor explicita las 'reglas del juego' de una manera simple para que todos puedan entenderlas. Se motiva a los asistentes a usar la gestualidad y representación en escenas, imágenes que den cuenta de sus opiniones sobre la temática debatida. Estas representaciones son improvisadas en el momento y cuentan, o pueden contar, con la colaboración de otros asistentes que se sientan llamados desde su resonancia por la escena. Así se va tejiendo una conversación entre las palabras y las escenas.

Si bien todos los roles para el desarrollo de la Permuta son importantes y necesarios, la figura de la conducción ocupa una mayor visibilidad, y hasta que la dinámica grupal no alcance su ritmo de movimiento, su responsabilidad radica en motivar y estimular para llegar a ese momento. La conducción ni interpreta, ni sintetiza, ni contrapone; su responsabilidad es más compleja: Facilitar. La máxima para una buena conducción es lograr su invisibilidad. Se ejercitó en varias Permutas la conducción con 2 o 3 facilitadores del Grupo TEC en diferentes momentos de su desarrollo. Se logró en diferentes oportunidades que los asistentes de la audiencia llegaran a conducir.

Los actores y actrices del Grupo TEC inician con esculturas y representaciones la sesión, para graficar a la audiencia las indicaciones de funcionamiento dadas previamente por la conducción. En el transcurso de la Permuta siguen escenificando de acuerdo a sus resonancias, y atentos para apoyar en las escenas a personas de la audiencia que se encuentran representando y que pudiesen requerir colaboración.

La música es parte constituyente de la Permuta, desde la improvisación acompaña las escenas que se realizan, pero también puede dar inicio a escenas, conducir las y cerrarlas. Se invita al inicio a las personas de la audiencia a que puedan instalarse en el lugar y el rol de músicos.

En las Permutas se articuló una gestión que comprendió la coordinación con la Asociación Hermanos Saíz (AHS), y también con algunos grupos comunitarios, principalmente el proyecto de plástica 'Huellas', del barrio La Ceiba.

Borrar las fronteras de los roles de audiencia-actores-conducción-música en el desarrollo de la Permuta (así como en todas las modalidades que implementa TEC), es uno de las intencionalidades fundamentales a lograr, pues de esta manera se concretiza su socialización y con ello la proyección expresiva y participativa. Este dispositivo cuenta con dos momentos en su ejecución:

- Teatro del Encuentro: diálogos con palabras y escenificaciones improvisadas cuyo tema de debate es elegido con la participación de todos los asistentes en el mismo momento. La finalidad de este diálogo no es alcanzar ‘una’ verdad sobre lo debatido, pues reduciría la diversidad, por tanto, no hay interpretaciones, ni conclusiones unificadoras, se puede realizar un ejercicio de síntesis para explicitar la apertura a la multiplicidad, a los mecanismos de comunicación sustentados en la inclusión, y para invitar a seguir ampliando el tema en cuestión en los espacios cotidianos de la audiencia.
- Feria del Trueque: intercambio de bienes, productos u objetos, concordado directamente por las personas sin mediación de dinero. Los asistentes traen dichos objetos, hacen el ejercicio previo de asignarle un valor, luego en un círculo abierto y no conducido buscan algo que les interesa, negocian con el dueño de ese objeto deseado, y pueden llegar a un acuerdo de intercambio. De no ser así siguen buscando en el círculo otras alternativas.

Aquí sólo referiremos las Permutas realizadas durante el año 2008, sintetizadas aquí:

Fecha	Tema Dialogado	Lugar
29 May 2008	La Responsabilidad Social	“Descontaminación Mental” Casa Médico Familia H.V.
24 Ago 2008	Pérdida de Valores	La Madriguera - AHS
20 Sep 2008	Los Miedos	La Madriguera - AHS
18 Oct 2008	La Variedad La Responsabilidad en las cosas que no nos gustan	La Madriguera - AHS
15 Nov 2008	La Verdad	La Madriguera - AHS
20 Dic 2008	La Porfía de la Esperanza	La Madriguera - AHS

b. CLASIFICACIÓN

Caracterización: Criterios enunciados que se orientan a definirlo de manera general como un espacio de intercambio, interacción y sociabilización. En lo particular, lo identifican como un lugar para dialogar e intercambiar opiniones y criterios, donde se respeta la diversidad y se sustenta en la confianza grupal. Por contraste y comparación, se señala que los estilos, mecanismos y espacios de diálogo en el contexto social son insuficientes.

(“en su esencia es un intercambio de energía”, “al principio me resultó en lo personal, como una terapia colectiva”, “espacio para el debate, socializando los roles”, “ha sido un lugar para sociabilizar”, “era un espacio de confianza”, “una interacción de los actores con el público”)

Dispositivo Metodológico: Se argumenta que los asistentes y participantes de las Permutas, encuentran una significación en lo que aquí se implementa, lo reconocen como su objetivo y crean un sentido de identificación con este espacio; esta significación se inscribe en la esfera de la expresión y comunicación, considerándose estos tópicos de importancia social.

Se percibe como un acierto el rescate del trueque, ya que se convierte en un mecanismo alternativo para resolver ciertas necesidades materiales, y que este intercambio de objetos se conjuga satisfactoriamente con el primer momento destinado al Teatro del Encuentro, que es otro intercambio, pero de ideas y opiniones. Se refiere que no hay confusión en la audiencia entre estos dos momentos de las Permutas, que se logra identificar en ellos un solo concepto que es el objetivo del dispositivo.

El Teatro del Encuentro, facilitaba abordar la temática elegida para debatir desde diferentes ángulos, a pesar de que eran temas ‘candentes’ y podrían haber despertado pasiones y con ellas no posibilitar la escucha activa. Por el contrario, el uso de las palabras, las gestualidades y las escenas, permitía la sorpresa de encontrar otra arista a lo discutido. Referencias a que cualquier tema tratado se abría considerablemente a la multiplicidad de puntos de vistas, y no como habitualmente pasa que se ven sólo dos posiciones: estar de acuerdo o estar en desacuerdo.

Se señala que el uso de gestos, esculturas y microescenas, ampliaban los matices de lo que se quería decir y argumentar, y que aunque a veces no se podía expresar verbalmente una opinión a plenitud, cuando se llevaba a escena con un gesto se lograba la expresión y la comprensión en los demás.

Se subraya que cuando se ponían en funcionamiento las Matriuskas, era otro el sentido que adquiría la discusión, que ya no era sólo querer expresar secuencialmente, o sea, dice uno primero, luego otro y así; se señala que ‘algo raro’ pasaba, era como dejar de discutir para ponerse a dialogar, y que los enunciados se despojaban de su carga tajante y enfática, pues en la dinámica que toman las Matriuskas, siempre se estaban sorprendiendo y mirando vertiginosamente otras alternativas.

Valoración por la articulación con la institución Asociación Hermanos Saíz (AHS) para la realización de las Permutas, que facilita el espacio físico para realizarlas y ayudaba en su difusión. En términos de gestión se ve como un acierto este trabajo conjunto, pues incide directamente en la convocatoria a estos encuentros. Conjuntamente con la AHS se realizaron 2 talleres de capacitación en TEC, a un total de 30 jóvenes.

También se valora la realización de coordinaciones con proyectos comunitarios como el del barrio La Ceiba ('Huellas'), que se dedican a la plástica, y que en una de las Permutas trajeron enormes lienzos pintados por ellos a manera de exposición.

Se indica que se efectuaron dentro de las Permutas recolección de ayuda solidaria para entregar en otras acciones comunitarias (ver Sierra del Escambray aquí analizada). Estas expresiones de articulación y coordinación incuban una línea estratégica de trabajo en redes.

Se explicita que la gestión, organización y puesta en práctica de este dispositivo estaba a cargo del Grupo TEC, lo que facilitaba la socialización de tareas para su realización, posibilitando la rotación de roles; constituyéndose en un fortalecimiento de la vida grupal.

Se puntualiza que después de terminar la Permuta, los asistentes se quedaban distendidamente platicando en pequeños grupos, y que se facilitaba que ese momento fuera más grato poniendo música grabada suave. En ocasiones, este compartir, servía de antesala para algún concierto que se realizaría en el mismo lugar, y que habíamos coordinado previamente con la AHS.

("una alternativa para solucionar necesidades materiales, donde no había presencia de dinero", "Ha sido un lugar de desahogo y de libertad de expresión", "la tremenda importancia que tiene el diálogo", "la búsqueda de alternativas de autonomía... no quedarte pasivo para que alguien te resuelva tu problema", "El hecho de que las Permutas tuvieran fechas y lugares definidos, ayuda a que la gente pueda reconocerla, difundirla boca a boca, y asistir", "recoger libretas y libros para llevar al Escambray, y después hacer una ponina para comprarle una guitarra a uno de los muchachitos de la Sierra...")

Impactos: Las apreciaciones valorativas sobre las repercusiones y aprendizajes que ha generado la implementación de las Permutas, tanto en el grupo como en la audiencia, dan cuenta de: habilidades comunicacionales puestas en funcionamiento, la actitud de escucha activa, la empatía, el ejercicio de valorizar y negociar para consensuar, la importancia de la confianza en los vínculos humanos, la reflexión permanente considerando la diversidad de criterios y la replicabilidad de esta propuesta.

("se han apropiado de la idea y han implementado su propia Permuta", "las miradas se establecían como un puente de comunicación", "Era el ejercicio de establecer por todos y cada

uno, el valor de las cosas”, “ya no sólo pensabas en ti... pensabas en el otro”, “con la confianza en los otros compañeros, esa tensión se iba”, “aunque no estuvieras de acuerdo con lo que alguien decía, se le escuchaba y respetaba... era un espacio de confianza”, “Siempre sentí que estaba la confianza en la otra persona...”, “Aprendí a escuchar más, a ejercitar una actitud para escuchar”, “escuchar las palabras y también la enorme comunicación de los cuerpos”, “aprendí a negociar”, “Fue desarrollar mucho la reflexión...”)

Insuficiencias: Se cuestiona negativamente de las Permutas que no se sostuvieran en el tiempo, que no se hubiesen implementado en espacios barriales y no haber llegado a un trueque de servicios y trabajos. Si bien había una intención conciente de estimular y lograr la participación activa de la audiencia sumándose a las escenificaciones, ésto no significaba que los actores-actrices del grupo abandonaran este rol, como a veces sucedía, y convirtiéndose ésto en un bache técnico que recargaba la tarea que desempeñaba la conducción.

(“Faltó proyección en el tiempo”, “habría sido bueno ver las Permutas en algún barrio, en un espacio natural... y no sólo quedarse en el intercambio de objetos, sino que avanzar hacia el intercambio de servicios y trabajos”, “habían muchos momentos en que la gente se mandaba y hacia la mayoría de las escenas... los actores nos acomodábamos un poco”, “me molestaba que los actores del grupo asumieran una actitud más pasiva”)

c. ANÁLISIS

- Se observa una buena acogida de la audiencia ante la propuesta de dialogar y debatir una temática, que al ser elegida por todos los presentes despierta el interés y la motivación por participar. El momento y la forma de elección del contenido del debate, que se realiza con el concurso de todos los concurrentes, sirve como un caldeamiento específico de la grupalidad asistente, que viene a fortalecer el caldeamiento de ejercicios físicos y de integración grupal, que se realiza con antelación a este momento. Dalmiro Bustos¹⁰⁷ nos brinda la posibilidad de cuestionarnos si el caldeamiento realizado era el adecuado, y no por la complejidad de sus técnicas, sino por lo exuberante que pudieran llegar a ser. Este aspecto fue debatido en el grupo gestor, y se optó por hacerlo como fue implementado por adecuarnos al encuadre del encuentro, que también tenía la connotación de ‘espectáculo’. Si bien en todas las Permutas funcionó bien esta preparación previa, y dispuso a la grupalidad para un óptimo desenlace posterior, cabe interrogarse por lo señalado por Dalmiro.

¹⁰⁷ “Cada día me voy convenciendo más de que cuanto más simples sean las técnicas de caldeamiento, más válidos serán sus resultados”; Dalmiro Bustos, 2007, pág. 38.

- Por lo explicitado en la invitación, lo enunciado en el encuadre de inicio, y en coherencia a ello el desarrollo del encuentro, se reconoce con claridad por parte de los participantes el objetivo de la propuesta: intercambios sociales sustentados en la valoración propia y la de los demás. Percepción de dos momentos apreciados orgánicamente, que a simple vista pudieran verse disímiles: el Teatro del Encuentro como intercambio de ideas-opiniones y La Feria del Trueque como intercambio de objetos. El concepto de que Cultura es todo lo que el ser humano genera es asimilado. Los objetivos trazados y el concepto que comprende la propuesta logran hacer sentido e identificación en los participantes.
- La Feria del Trueque se diseña por parte del equipo gestor y se recepciona por parte de la audiencia como un mecanismo alternativo de encontrar otras formas para satisfacer ciertas necesidades materiales, donde no está presente el dinero, que logra con el transcurrir de las Permutas una significativa dinámica: activar la motivación de los asistentes, una dedicación previa (buscando y seleccionando objetos) y crear una expectativa. Pero no era sólo intercambiar objetos, existía un ejercicio personal y grupal previo, que al menos comprendía 3 pasos: a) asignarle un valor (valor, no precio) a lo que cada uno traía, donde se articulaba la significación que tenía para el que lo traía y la significación dada en el contexto grupal; b) cuando se encontraban 2 personas con algún interés mutuo por realizar el trueque de objetos, venía la negociación y la búsqueda de consenso; c) si había acuerdo, se hacía el intercambio. Este ejercicio concreto y objetual, posibilitaba avanzar en reforzar la valoración amplia como condición y principio social. Integrada orgánicamente a este dispositivo, y en su manera de concretarse, la Feria del Trueque se constituye en una estructura dramática¹⁰⁸.
- Resalta en los asistentes una actitud a la participación expresiva activa durante la Permuta, sea verbal o en representaciones. ¿Por qué pasó esto?. Lo entiendo porque era un público que se desplazaba espacialmente para estar ahí, y no era una audiencia casual como en el caso de Rumiñahui, es decir venía con un interés y motivación ya definida; esto lo interpreto como una necesidad, de esta grupalidad al menos, de emitir opiniones y criterios, y que la comunicación social se sustente en su escucha respetuosa, como era el ambiente creado en este espacio. Significativo aspecto para una reflexión mayor, si consideramos que en cada función asistía un promedio de 80 personas, principalmente jóvenes, un día sábado a las cinco de la tarde, y que eligieron los temas valóricos señalados, que poseen una connotación social clara.
- El Teatro del Encuentro, pensado en su diseño y acogido en concordancia por los participantes de las Permutas, logra ampliar los recursos expresivos y mecanismos comunicativos para abordar temáticas de alto interés grupal. Este encuentro para el diálogo, alcanza puntos álgidos y de tensión cuando se usaba sólo la palabra, corriendo el

¹⁰⁸ Este dispositivo de las Permutas, incorporando la Feria del Trueque, surge en los cuestionamientos críticos que el Grupo TEC hace desde sus prácticas comunitarias habituales, interpelados por el desafío y responsabilidad de potenciar la participación social, lo que comprende la problematización crítica a los recursos técnico-metodológicos empleados. Rine Leal nos ayuda en esta tarea reflexiva, cuando señala: *“Provocar la participación es provocar cambios en las estructuras dramáticas”*; 1984, pág. 45.

riesgo con ello del bloqueo comunicativo, pero no se producía un estancamiento en el flujo de intercambio de opiniones, debido al uso de formas diversas de expresión disponibles, abriendo la percepción a diferentes aristas, que nutrían los argumentos y puntos de vista en intercambio¹⁰⁹.

La escena y el gesto, logran incorporar la significación emocional en valor argumental al tráfico racional del debate, y predispone en otra sensibilidad al receptor. Pero sobre todo, la escena y la gestualidad, portan la cualidad de la polisemia, y con ella la posibilidad de abrirse a la multiplicidad. O sea, la escena y el gesto integran la dimensión afectiva y la apertura imaginativa al intercambio, y actúan en los procesos racionales manifiestos en la comunicación. Lo novedoso y sorprendente que resulta para la audiencia la incorporación de la representación en el debate, mantiene la curiosidad y desarrolla la atención, generando la escucha activa en este intercambio y disponiendo para la acción.

En las evaluaciones realizadas se valora esta manera de dialogar, resaltando de ella la escucha activa y respetuosa, y la diversidad de matices surgidos en el debate, producidos por las razones sintéticamente expresadas. Esta valoración da cuenta del dispositivo en sí, pero porta una valoración por el contexto social en sus actitudes, mecanismos y estilos comunicacionales: tendencia a establecer sólo dos posiciones, estar de acuerdo o estar en desacuerdo; se habla mucho, alto, a la misma vez y se escucha poco; tendencia en el intercambio de opiniones diferentes, a no alcanzar su posibilidad dialógica, tornándose la comunicación en un ‘campo de batalla’, donde el objetivo es la ‘aniquilación’ del ‘adversario’, para lo cual es simbólico decir la última palabra para ostentar la sensación de ‘trunfo’.

- Muy ligado a la interpretación anterior, nos detendremos a observar una de las técnicas de representación usadas. De éstas utilizamos: Esculturas, Gesto Provocador, Microescenas y Matriuskas. Esta última técnica referida despertaba especial interés y participación en la audiencia, y eran las que constituían espontáneamente el momento de mayor intensidad del Teatro del Encuentro. ¿Por qué fue así?. Lo inesperado de su decursar generaba una expectación alta; la consideración de que cualquiera de los presentes tenía la posibilidad de incorporarse a ella y darle su propio rumbo potenciaba la atención e interés. Las Matriuskas permiten que todo el grupo se autoregule en su funcionamiento, desaparece en su realización la conducción centrada en una persona, la socialización del rol está diseminada en todos. Pero también la técnica, en su vertiginoso movimiento, es generadora de múltiples imágenes que gatillan otras múltiples imágenes. La espontaneidad en acción potencia la creatividad, para recurrir a la idea moreniana.

¹⁰⁹ Asumimos que *“un elemento central en la solución del conflicto interpersonal... es la comunicación. La comunicación es el intercambio oral y no oral de pensamientos y emociones para establecer la significación”*, como nos puntualiza sintéticamente Cheryl A. Picard (2007, pág. 27). Con esta referencia queremos señalar el uso que este recurso metodológico puede tener en procesos de mediación comunitaria.

No hay linealidad en su producción de imágenes¹¹⁰. La técnica facilita profundizar en un estado y en un proceso creativo de la grupalidad. Cuando se volvía después de la suspensión de una Matriuska a un enunciado verbal, éstos ya no tenían el mismo énfasis testimonial de reafirmación a una posición con rasgos absolutos.

Con el tiempo hemos llegado a pensar que las Matriuskas son una especie de multiplicación dramática¹¹¹, que se distancia de la propuesta de Kesselman y Pavlovsky, en que no existe una escena inicial que dispara la creación de escenas resonantes posteriores, ni tampoco en la técnica de armarlas. Seguirá siendo una línea investigativa.

- Por todo lo hasta aquí señalado, nos podemos explicar porque en este espacio de las Permutas, se logró una mayor participación de la audiencia y alcanzó la socialización de los roles que accionaban, incluso que integrantes de la audiencia tomaran la conducción, lo que en otros espacios nunca se consiguió.
- Ésta es una propuesta autogestiva generada y desarrollada por un grupo comunitario (Grupo TEC), que implementan aquí lo vivido y asimilado en otras prácticas sociales. La realización de las Permutas impactan positivamente en la dinámica de la vida grupal. La permeabilidad creativa en acción, búsquedas de nuevas formas expresivas y estructuras dramáticas, la creación colectiva y compartir responsabilidades para llevar a cabo este dispositivo se manifiestan en los integrantes y colectividad TEC.
- La articulación y coordinación con instituciones y proyectos comunitarios, se considera un acierto de gestión, pues viabilizó la realización misma de las Permutas y potenció la concurrencia y participación a ellas. Este trabajo conjunto, aunado a las maneras de hacer implementadas, los resultados obtenidos y la instalación territorial, posibilitan caracterizar a este dispositivo ya no sólo de ‘social’, sino de ‘comunitario’.

Esta articulación y coordinación posibilita proyectar otras acciones conjuntas, que van en beneficio de otras grupalidades, incubando conexiones y sentidos para la formación de redes sociales y comunitarias.

¹¹⁰ Ana María Fernández explicita sus criterios al referirse al dispositivo por ella usado: *“un dispositivo como la multiplicación dramática no hace posible la comprensión; sólo tenemos una sucesión de escenas y narrativas que impiden la lectura de un sentido único y operan como condición de posibilidad para visibilizar la diversidad de las producciones. Se hace imposible, entonces, leer un solo sentido porque no se trata de una narrativa lineal”*; 2008, pág. 150.

¹¹¹ Eduardo Pavlovsky y Hernán Kesselman, 1996.

d. SÍNTESIS

- Se presenta una favorable acogida por la audiencia de la propuesta de intercambiar y debatir una temática, que al ser ésta elegida por toda la grupalidad, activa mayor interés y refuerza la disposición a la participación de los asistentes.
- Expresión y percepción clara de los objetivos del dispositivo.
- La Feria del Trueque se proyecta como: a) mecanismo alternativo de resolución de ciertas necesidades materiales, b) estructura dramática, c) ejercicio reflexivo y ético.
- Se evidencia en la audiencia la necesidad de expresar y dialogar sobre temas sociales contingentes.
- El Teatro del Encuentro amplía recursos y mecanismos expresivos, articulando enunciados verbales y representaciones teatrales improvisadas, enriqueciendo así la comunicación social y posibilitando incursionar en procesos creativos.
- De las técnicas de representaciones espontáneas usadas, las Matriuskas posibilitan una mayor generación de imágenes, sostienen la atención e interés de la grupalidad, y facilitan la socialización del rol de conducción.
- Las Permutas Culturales son un dispositivo metodológico de creación colectiva y una propuesta autogestiva del Grupo TEC, es decir de un grupo comunitario, que mediante sus acciones y recursos propios, potenciados por la coordinación con instituciones y proyectos comunitarios, logran la realización de esta práctica social y proyectan un trabajo colaborativo con otros grupos viabilizando la conformación de redes comunitarias de apoyo.
- Las Permutas Culturales no sólo pueden caracterizarse de ‘social’, sino que en base a su concepción, forma y manera de implementarse, puede calificarse de ‘comunitarias’.

3. SIERRA DEL ESCAMBRAY (Cuba 2008)

a. DESCRIPCIÓN

El Grupo TEC fue invitado a participar en la 6ª Bienal de Teatro de Montaña, organizada por Teatro Los Elementos y el Gobierno Municipal del Poder Popular de Cumanayagua (Provincia de Cienfuegos), que se realizó del 16 al 23 de noviembre de 2008.

El objetivo de este evento es el acercamiento de manifestaciones artístico-culturales a las comunidades rurales de la Sierra del Escambray (cordón montañoso ubicado en la región central de la isla de Cuba), para así contribuir a su desarrollo y elevar su calidad de vida.

Después de varios imponderables en el traslado a esa región (ver Crónica en Anexos), el Grupo TEC se instaló a trabajar en la comunidad campesina de Cuatro Vientos, uno de los puntos de mayor altitud de la Sierra del Escambray. Un poblado de 461 habitantes, que cuenta con un centro comunitario, una sala de video, una biblioteca, una panadería, una farmacia, una posta médica, 2 mercaditos, una heladería, una plaza de juegos y una escuela primaria. En esta escuela, llamada Manuel Puerto González, estudian 40 niños y niñas, venidos de diferentes poblados cercanos, donde cursan hasta 6º grado.

Previamente al traslado a esa zona, en una de las Permutas Culturales realizadas por el Grupo TEC (15 noviembre 2008), se recolectaron donaciones consistentes en libretas, libros y lápices, como un envío solidario de los habitantes de la ciudad a los niños campesinos del Escambray. También con antelación a la partida, los niños y niñas del barrio Pogolotti, participantes del grupo-taller ‘Títeres Espontáneos’¹¹² escribieron cartas para sus coetáneos de la montaña, como un ejercicio comunicativo y de potencial encuentro. Libretas, libros, lápices y cartas fueron entregados a los infantes serranos oportunamente.

El objetivo central del Grupo TEC en esta acción comunitaria consistió en generar espacios grupales para el desarrollo de la expresión, estimular actitudes y habilidades comunicacionales en esa comunidad, mediante la diversificación de formas y uso de los espacios colectivos. Para tal fin se diseñó un dispositivo metodológico consistente en:

- Realización de 3 talleres simultáneos, reuniendo en ellos por edades, a la totalidad de los pioneros de la escuela Manuel Puerto González, que es uno de los ejes comunitarios del poblado: “Corta y Pega”(mini murales), “Pintar y Esculturar”, “Pajaritos” (cintas de colores)

¹¹² Este proceso taller donde se aplicó la metodología TEC, se realizó por un año y medio, con una sesión semanal de una hora y media, y donde participaron infantes de 4º grado de la escuela Hermanos Montalvo del municipio de Marianao de La Habana. Este accionar comunitario fue co-gestionado en conjunto con la Casa Comunitaria de Pogolotti, la dirección del plantel educacional referido y el Comité Internacional para el Desarrollo de los Pueblos (Cisp). Su finalidad era desarrollar en los niños y niñas habilidades expresivas para incidir en la resolución no violenta de conflictos.

- Realización de funciones de TEC en horario vespertino, tanto en el poblado de Cuatro Vientos, como en otros pueblos aledaños.

Los talleres se realizaron de 8.30 a 10 am, por 3 días seguidos (19, 20 y 21 de noviembre), y fueron coordinados previamente con la dirección del establecimiento, siendo fundamental su apoyo para el óptimo desarrollo de estos procesos, así como también la activa colaboración de los profesores y técnicas pedagógicas. Se sumaron con su aporte colaborativo Caridad (la cocinera) y varias mamás. Los productos confeccionados por los infantes en los talleres y las habilidades asimiladas allí, fueron presentadas al finalizar estos procesos en el centro comunitario del pueblo, en una ‘función-exposición’ donde los niños y niñas fueron los protagonistas, al cual asistieron además de todo el plantel educacional, una gran mayoría de los habitantes de Cuatro Vientos.

Siendo concientes que el Grupo TEC era un colectivo exógeno en esa comunidad, se hicieron especiales esfuerzos para establecer contacto y vínculos con los habitantes de la localidad, la receptibilidad por ellos manifestadas ayudó favorablemente en ese sentido, pero la limitación de tiempo fue un agravante para alcanzar de manera satisfactoria esta necesaria condición.

Otra variable significativa a considerar en esta descripción, es que allí también se encontraban otros grupos culturales de La Habana, con los cuales se estableció una especial colaboración y alcanzamos una articulación sinérgica en el trabajo comunitario realizado. Destacan principalmente el accionar conjunto con el Grupo de Teatro Cuerpo Adentro y representantes de Teatro Los Elementos de Cumanayagua.

b. CLASIFICACIÓN

Caracterización: Opiniones emitidas que caracterizan este accionar definiéndolo como una real experiencia comunitaria inserta en una comunidad, donde se manifiesta un movimiento del grupo a la colectividad local y no a la inversa, como habitualmente se hace.

(“La valoro como una experiencia realmente comunitaria... no era ir a ese poblado, ir a brindarle un lindo espectáculo... fue insertarse en esa cotidianidad”, “Por lo general, es la gente la que viene a nuestras funciones, pero aquí se invirtió esa lógica... fue el grupo el que fue hacia el pueblo...”)

Dispositivo Metodológico: El diseño e implementación de este accionar resalta la importancia de los vínculos con la comunidad, los cuales devienen una de las condicionantes centrales cuando un grupo exógeno se propone interactuar con ella: manejar información de ella y establecer una familiaridad previa para proyectar vínculos de cercanía con las personas, instituciones, dirigencias, liderazgos y grupos locales. Las opiniones vertidas dan cuenta de la importancia asignada a esta condicionante.

Constituye parte del dispositivo las acciones previas a la llegada a la montaña: articulación con instituciones y grupos comunitarios habaneros, para establecer posibles nexos entre ellos y los habitantes de la zona rural y acopiar materiales de donación; diseño, planificación y organización para la futura implementación, con discusión colectiva que contemplaba la pertinencia del dispositivo, recopilación informativa de la localidad en que se trabajaría, consecución de materiales para realizar los talleres. También conforman este accionar iniciativas posteriores a su realización.

Se considera un acierto conjugar la realización de talleres con lxs niñxs de la escuela local, incorporando a su plantel de trabajadores, y la realización de funciones con toda la comunidad del poblado y la de los alrededores. Ambas líneas de este accionar ponderaban el protagonismo de los infantes como actores comunitarios, a través de un proceso creativo desarrollado con ellos.

La instalación física en la comunidad permitió la convivencia y vivencia para fortalecer convicciones humanas y éticas en el equipo gestor y sus integrantes (Grupo TEC), además del aprendizaje técnico en el trabajo de cultura comunitaria.

Esta experiencia no sólo se circunscribió al accionar con la comunidad local de la Sierra, fue también materializar un trabajo conjunto con otros grupos culturales que venían de La Habana, lo que puso de manifiesto una dinámica de integración y colaboración con diferentes colectivos, los que aunando sus esfuerzos facilitaban el logro de impactos en la comunidad campesina.

(“fue darme cuenta que había que interactuar con la gente”, “se sentía la complicidad emocional con todas las personas del pueblo”, “La dirección del establecimiento aceptó de inmediato y con mucha colaboración la propuesta que llevábamos”, “contábamos con la generosidad de Acela -abuela de Adriano-, Yuniet -la promotora de cultura- o Juana -la Delegada del Consejo Popular”, “en la interacción diaria del trabajo, logramos la amalgama de los grupos” “Fue como una proyección y articulación con las Permutas Culturales... juntamos dinero para comprar una guitarra para enviarla a uno de los niños”, “Los niños del taller de Títeres Espontáneos... les escribieron cartitas a sus –aún- desconocidos amiguitos campesinos”)

Impactos: Referencia directa a las repercusiones que este accionar comunitario tuvo en los integrantes del Grupo TEC, las que dan cuenta del desarrollo de valores, conocimientos y habilidades personales y grupales, los que han sido aplicados en posteriores experiencias; también refieren la constatación de las particularidades de la realidad de la vida rural, que contribuye al desarrollo de una conciencia social, sustentada en la vivencia.

Esta interacción con la comunidad y el despliegue de este dispositivo, significó la posibilidad de reconocer y estimular destrezas que yacían en un estado de potencialidad.

(“fue una integración de una comunidad campesina y una comunidad de artistas”, “hay visión diferente de la Cuba del campo y la Cuba de la ciudad... aquí pude no sólo verlo, sino tener conciencia de ello”, “Esta experiencia me sirvió después para trabajar con los niños del barrio El Canal en La Habana”, “Escuchar... escuchar es una habilidad y una destreza que siempre tiene que

estar en ejercicio”, “la gente del Escambray me enseñó la importancia de la gratitud...”, “fue descubrir una faceta mía que estaba calladita...”, “En más de algún momento me sorprendí, me sorprendieron... yo que aparentemente soy tan racional y muelero, me vi enseñando conceptos complejos desde la gestualidad”)

Insuficiencias: Las insuficiencias señaladas de esta experiencia apuntan a 2 aspectos específicos: una real interacción con una comunidad, donde un grupo es una entidad exógena a la colectividad local, requiere de mayor tiempo para establecer vínculos más profundos para viabilizar los objetivos de trabajo trazados, y también, las limitaciones materiales que reducen la cobertura de dicho accionar.

(“Se requiere más tiempo para lograr una mayor sincronía con las comunidades”, “si hubiéramos tenido un transporte para ir a otros poblados, podríamos haber pinchado mucho más”)

c. ANÁLISIS

- La interpretación crítica colectiva reconoce que para un accionar comunitario, no sólo es necesario un conjunto de conocimientos teórico-técnicos para cumplimentar las aspiraciones de incidir positivamente en el desarrollo de las grupalidades locales. Si bien éstos poseen una importancia fundamental, requieren instrumentalizarse dinámicamente en una articulación flexible, pertinente e idónea a las particularidades específicas de las grupalidades y territorios donde se implementan.

Se va entendiendo esta práctica como un dispositivo, es decir, como el conjunto heterogéneo de concepciones, métodos, técnicas, enunciados, actitudes, comportamientos y elementos materiales, que articulados coherentemente, posibilitan proyectar acciones y vínculos con las comunidades y viabilizan la consecución de objetivos propuestos.

Cuando se habla de concepciones, no sólo hay referencia a modelos teóricos, sino también a principios y valores que conforman una dimensión ética que nuclea y confiere consistencia al accionar en su conjunto, y fortalece sentidos y significados al trabajo comunitario.

- En concordancia con los soportes teórico-metodológicos de TEC, y en la expresión de un estilo e identidad de aplicación, estos dispositivos son diseñados e implementados salvaguardando la concepción de que las comunidades poseen recursos propios y desde éstos deben ser potenciadas, a través de su participación activa. Las comunidades no son sólo un cúmulo de síntomas, problemas e insuficiencias, son entidades que portan las capacidades de transformación y construcción de realidades. Sus realidades.
- Se destaca la trascendencia de los vínculos que se establecen con las comunidades para el desarrollo e impactos de los dispositivos implementados, considerándolos condiciones básicas para que las prácticas desplegadas conserven su sentido estratégico. Por vínculos con las comunidades se entienden los reconocimientos, acercamientos, relaciones y lazos, en diferentes grados y momentos con las personas y grupos que constituyen esas

comunidades¹¹³. Los vínculos establecidos en esta práctica no se generaron en lo abstracto o en la información recopilada con antelación, se desarrollaron gradualmente en la convivencia directa en los territorios y vida cotidiana de la comunidad local. Desde ahí se posibilitó un conocimiento mutuo, un trabajo más personalizado, y viabilizó un clima de confianza para el despliegue de los procesos propuestos.

- Además de realizar funciones de TEC, este dispositivo contempló la implementación de talleres en la única escuela del poblado, con los niños y niñas de esa comunidad y de otras cercanas, desarrollándose en varios días consecutivos, lo cual permitió desplegar el diseño y planificación de éstos, y alcanzar procesos grupales creativos: en los niños y niñas como participantes directos, en los representantes del Grupo TEC que los facilitaba y en los docentes del plantel educativo, que también estaban incorporados.

Además de los resultados creativos y de interacción colectiva en los espacios de las sesiones, los talleres tributaron para que el Grupo TEC (grupo exógeno), obtuviera más rápidamente cierta legitimidad al interior de la comunidad, por hacerlos en la escuela (que es un eje social legitimado en la vida local) y porque los niños se convirtieron en difusores espontáneos de nuestra presencia y propuesta cultural. Sin duda alguna, esto incidió positiva e intensamente en la creación de los vínculos logrados.

Miremos algunos aspectos que confluyen en este decursar para apreciar el por qué del impacto de los talleres: a) diseñarlos y organizarlos con antelación (en La Habana), así como conseguir los materiales para su realización; b) lo primero en hacer al llegar a la comunidad nos presentamos con los dirigentes de organizaciones políticas y sociales locales; c) acompañados de algunos de estos representantes fuimos a la escuela a presentarnos con su director y exponerle nuestras intenciones de talleres; d) concordar con él días, horarios y organización de los grupos; e) sumar a docentes en su aplicación. Nos explicamos esto también, porque a lo anterior se suma la necesidad existente allí por expresiones culturales, y que al tener éstas una aplicación a procesos pedagógicos, activan la óptima acogida.

- Si bien se incorporaba a los docentes, técnicos y auxiliares de la escuela; si bien de una manera indirecta se incorporaba a algunas madres de los niños cuando iban a dejarlos al plantel; si bien los niños difundían en el poblado estas actividades; los talleres no dejaban de estar circunscritos al radio del colegio. Éste fue uno de los tantos temas debatidos por el equipo gestor, en reuniones al terminar las sesiones de los talleres. De estas reuniones de análisis de lo ocurrido (que también servían para: compartir, contener, descaldear) surge el acuerdo de finalizar el proceso ‘talleres’ con una función abierta a todos los vecinos en el centro comunitario del pueblo. Esta decisión se conversa con los directivos de la escuela y se asume colectivamente.

¹¹³ En un intento de señalar ciertos basamentos que subyacen a este análisis, nos permitiremos cuestionar la definición que hace Víctor Martínez Ravanal de vínculo, cuando lo refiere como “*un episodio de una relación social*” (2006, pág. 62).

Esta función abierta a la que asistió gran parte del poblado, fue para compartir los productos que resultaron de los talleres, pero fue principalmente para que los niños y niñas de esa comunidad, a través de técnicas asimiladas pudiesen contarles a los adultos sus visiones: de lo que sentían, pensaban y soñaban, de cómo veían el mundo, etc. Al expresar en dinámicas y ejercicios dramatizados, activaban en un rol activo y protagónico la comunicación social. Al ser mirados por los adultos en estas expresiones, se viabilizaba su condición de sujetos y actores comunitarios.

- Desde el equipo gestor se intencionó una gestión coordinada para avanzar hacia una articulación sistémica, es decir, se realizaron acciones y se pusieron en funcionamiento mecanismos administrativos, para crear condiciones objetivas y subjetivas mínimas para la implementación de esta práctica comunitaria. Se especifica aquí la consecución de recursos materiales, físicos y humanos mediante la conexión y coordinación con instituciones, líderes, dirigentes, grupos y personas relevantes de colectividades locales, en el mismo Escambray y en La Habana.

Es significativo en este punto la articulación realizada con otros grupos culturales, que en espíritu de colaboración aunaron voluntades, para potenciar la implementación de este dispositivo. El conocimiento intergrupos, la comunicación permanente y el respeto mutuo, posibilita dichas coordinaciones y trabajos conjuntos. La participación conjunta en otros espacios (Rumiñahüi y Permutas Culturales) facilitó este aspecto.

- Esta articulación sistémica va vislumbrando una dimensión cualitativamente superior de desarrollo como es el trabajo en redes sociales¹¹⁴ y comunitarias, donde el tema de la autogestión y autonomía de las colectividades locales está presente como componente significativo del Sentido de Comunidad y Potenciación Comunitaria¹¹⁵.

Si bien en esta práctica se expresaron varios ejemplos al respecto, recurriré escuetamente a uno de ellos para ilustrar esta conexión y colaboración comunitaria: las cartas que los niños del grupo-taller de Títeres Espontáneos del barrio Pogolotti enviaron a los niños del Escambray, que a su vez estos respondieron. Un representante del equipo gestor facilita la escritura e intercambio epistolar, pero, después son los propios niños los protagonistas (responsables directos sin mediación de terceros) que tienen la posibilidad de continuar con esta comunicación a distancia. Graficamos esta dinámica para ver por qué pasó lo que pasó, pero sobre todo, para señalar las potencialidades que subyacen en esta acción: lo que podría pasar.

- Ampliando el tiempo de convivencia con la comunidad en su territorio y cotidianeidad, y dando continuidad sostenida en el tiempo al accionar realizado, se puede trascender a un activismo aislado, para así impulsar estratégicamente procesos grupales participativos y creativos. De esta manera, se posibilita la consecución de impactos significativos en esos conglomerados humanos: las comunidades locales y los grupos exógenos.

¹¹⁴ Ver Víctor Martínez Ravanal, *Ibidem*.

¹¹⁵ Ver Isidro Maya, 2004.

d. SÍNTESIS

- Para un accionar comunitario pertinente se requiere de conocimientos teóricos y prácticos en adecuación a las realidades de las grupalidades y territorios donde se implementan.
- Pensar en un accionar comunitario con una noción de dispositivo, amplía la visión estratégica de dicho accionar, posibilitando con mayores oportunidades la consecución de los objetivos que lo movilizan.
- Un accionar comunitario, además de modelos teóricos y procedimientos técnico-metodológicos, requiere un sustento ético ineludible.
- Las comunidades poseen recursos y capacidades propias, pretender su real desarrollo implica necesariamente su consideración. Sólo así se puede entender a plenitud su condición de sujetos sociales, es decir, actores activos para la construcción y transformación de realidades.
- Considerar los vínculos con y en las comunidades, en sus características y cualidades que adquieren, deviene condición para proyectar procesos y resultados de los dispositivos comunitarios implementados. Especial dedicación a su desarrollo se requiere si las entidades grupales o institucionales son exógenas a las colectividades locales.
- La realización de talleres propició procesos grupales creativos, integración con el colectivo que laboraba en la escuela, legitimidad en la comunidad que ayudó a potenciar los vínculos entre ésta y el Grupo TEC.
- La función de cierre de los talleres se constituyó en un espacio de expresión y encuentro comunitario, así como un ejercicio práctico para avanzar en la asignación a los infantes de una condición de sujetos y actores sociales válidos.
- Se intenciona conscientemente e instrumentaliza una gestión coordinada con diferentes grupos e instituciones para la implementación de este dispositivo, optimizando recursos y oportunidades de conexión, potenciando un estado embrionario de redes sociales y comunitarias.
- Ampliando la convivencia con las comunidades en sus territorios y en su cotidianeidad, así como proyectando la continuidad de los dispositivos, se viabiliza la profundización de procesos grupales e impactos de desarrollo comunitario.

VIII. CONCLUSIONES

1. Los espacios públicos extramuros, por la presencia in situ de las personas y grupalidades, son lugares de confluencia social, y se convierten en espacios idóneos para que los trabajadores de las ciencias sociales y la cultura comunitaria desplieguen estrategias de interacción.
2. La representación teatral improvisada o acción dramática espontánea, se sigue constituyendo como un medio de significativo impacto para diversificar formas expresivas, generar mecanismos comunicacionales adecuados y proyectar procesos creativos. Al ser articuladas en dispositivos comunitarios, inciden directamente en estimular la participación social.
3. Esta participación social no sólo es una aspiración o el resultado de una estrategia de acción. Su expresión se constituye en un factor problematizador de la dinámica colectiva, que tensiona la adecuación de las estructuras dramáticas utilizadas y los dispositivos en las que se encuentran insertas.
4. Se constata en TEC una manifestación explícita de búsqueda creativa, que se instala como actitud, para profundizar en los soportes teóricos e instrumentalización técnica de su accionar. El proceso de sistematización aquí realizado ha tensionado permanentemente toda su propuesta, y en la interpretación crítica de sus postulados, ha permitido incorporar basamentos teórico-metodológicos que yacían en la invisibilidad de lo implícito.
5. Para la implementación de dispositivos comunitarios como los aquí interpretados, es fundamental considerar como parte de su diseño e implementación, una gestión colectiva de ellos, así como, la coordinación compartida en el accionar grupal. No solamente para distribuir tareas, sino y sobre todo, para socializar relaciones de poder que se manifiestan en todo proceso grupal, y para facilitar la participación activa, como un espacio de aprendizaje de autogestión y autonomía.
6. TEC hace una opción de avanzar hacia la praxis desde las prácticas comunitarias, las cuales deben estar sometidas a procesos de reflexión y análisis críticos permanentes, para hacernos volver a ellas con los conocimientos y aprendizajes de allí emanados.
7. El accionar social de TEC se reconoce en el Enfoque Comunitario, como un modelo metodológico orientado a la acción, proyectando su trabajo en los territorios, con la participación activa de las grupalidades, en articulación sistémica, considerando críticamente las maneras de hacer, y potenciando el sentido de comunidad.

8. En las prácticas analizadas se constata una comprensión determinada de las comunidades, la cual las considera desde sus recursos y capacidades propias, como actores protagónicos en procesos de Potenciación Comunitaria.
9. La participación de las comunidades propiciada en la implementación de los dispositivos de TEC, visibiliza las potencialidades que esos colectivos sociales tienen para avanzar hacia la autogestión y construir procesos de autonomía, que con una proyección intencionada pueden lograr vinculaciones en redes sociales y comunitarias.
10. Los trabajadores de las ciencias sociales, del arte y la cultura requieren profundizar el cuestionamiento crítico de su rol social al servicio de las comunidades: su presencia y desempeño en las localidades donde éstas habitan; la pertinencia de sus recursos teórico-metodológicos y principios éticos traducidos en sus maneras de hacer; la responsabilidad que les cabe como facilitadores de acciones y procesos transformadores desde las propias comunidades.
11. Si bien es materia de un estudio particular, podemos establecer aquí que es un error o al menos una notoria insuficiencia, equiparar las categorías Social y Comunitario. La segunda de ellas posee una cualitativa diferencia en relación a la primera. En rigor toda expresión y acción humana, sea cual sea, es social, pero no todas son comunitarias. Adjudicar la denominación de comunitario, de acuerdo a lo analizado en este estudio, implica al menos: un cuerpo teórico-técnico en concordancia a los fundamentos descritos aquí y la noción de procesos grupales.
12. Constatamos que, a pesar del significativo esfuerzo que se realiza en diferentes latitudes, sigue siendo un reto y necesidad la de sistematizar experiencias, visibilizar y socializar conocimientos sobre el Teatro Espontáneo que vivimos en Latinoamérica.
13. Por último, concluimos que Teatro Espontáneo Comunitario se puede considerar un recurso metodológico para el desarrollo de las comunidades.

IX. BIBLIOGRAFÍA (y otras Referencias de Consulta)

Alvero, Francisco. "Cervantes Diccionario Manual de la Lengua Española". Ed. Pueblo y Educación, Tomos I y II, 7ª reimpresión, Cuba, 2008.

Artiles, Freddy. "La Maravillosa Historia del Teatro Universal". Ed. Gente Nueva, La Habana, Cuba, 1989.

Asebey, Ana María; Manuel Calviño (Comp.). "Psicología y Acción Comunitaria: Sinergias de cambio en América Latina". Ed. Caminos, Coedición UAQ, La Habana, Cuba, 2010.

Astelarra, Judith. "¿ Libres e Iguales ?: Sociedad y Política desde el Feminismo". Ed. Ciencias Sociales, La Habana, Cuba, 2005.

Barba, Eugenio. "Obras Escogidas, Vol. I". Ed. Alarcos, Cuba, 2003.

Barba, Eugenio. "Ellos Están en Nosotros". Tablas, La Revista Cubana de Artes Escénicas, Vol. 84, Cuba, 2006

Barba, Eugenio. "Obras Escogidas, Vol. II". Ed. Alarcos, Cuba, 2007.

Bellido, Rolando. "Memoria de los Frutos. La Educación Popular Emancipatoria". Ed. Caminos, Cuba, 2009.

Blatner, Adam. "El Psicodrama en la Práctica". Ed. Pax México, México, 2005.

Boal, Augusto. "Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular". Ed. Nueva Imagen, México, 1982.

Boal, Augusto. "El Teatro como Lenguaje Popular". En "El Correo de la Unesco", Abril 1983.

Boal, Augusto. "El Arcoiris del Deseo: del Teatro Experimental a la Terapia". Alba Editorial, España, 2004.

Brook, Peter. "Hilos de Tiempo". Ed. Siruela, España, 2003.

Brook, Peter. "La Puerta Abierta: reflexiones sobre la interpretación y el teatro". Alba Editorial, España, 2004.

Bustos, Dalmiro; Elena Noseda. "Manual de Psicodrama en la Psicoterapia y en la Educación". Ricardo Vergara Ediciones, Argentina, 2007.

Cuadernos de Campo. "Teatro, Psicodrama, Teatro Espontáneo, Teatro del Oprimido: Ética y Estética en la Escena". Rev. Campo Grupal, Año 2, N° 6, Buenos Aires, Argentina, 2008.

Díaz-Polanco, Héctor. "Elogio de la Diversidad. Globalización, Multiculturalismo y Etnofagia". Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello, Cuba, 2007.

Engels, Federico; Carlos Marx. "El Papel del Trabajo en la Transformación del Mono en Hombre". En Obras Escogidas, Tomo III, Ed. Progreso, Moscú, 1970.

Eyzaguirre, Marlén; Gorka Urrutia, Carlos Askunze. "La Sistematización, una nueva mirada a nuestras prácticas. Guía para la sistematización de experiencias de transformación social". ALBOAN, Instituto de Derechos Humanos Pedro Arrupe, HEGOIA, Bilbao, 2004.

Fernández, Ana María (Comp.). "Las Instituciones Estalladas". Eudeba, Buenos Aires, Argentina, 2005.

- Fernández, Ana María. “El Campo Grupal. Notas para una Genealogía”. Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina, 2008.
- Fernández, Ana María. “Las Lógicas Colectivas: imaginarios, cuerpos y multiplicidades”. Ed. Biblos, Buenos Aires, Argentina, 2008.
- Fernández, Ana María. Ciclo de Conferencias: “Historia, Poder y Subjetividad”. Universidad de La Habana, Cuba, 2009.
- Fleitas, Reina; Miguel Márquez (Coord.). “Antología Preparada para el Primer Curso Diplomado en Desarrollo Local. Género, Infancia, Población y Salud”. Universidad de La Habana – Universitas/Cuba – PNUD/PDHL, La Habana, Cuba, 2006.
- Fundación de la Familia. “Sistematización Institucional 2006 – 2009: Hacia un Modelo de Gestión Comunitaria con Familias”. Fundación de la Familia, Santiago de Chile, 2010.
- Gálvez, Grecia; Silvia del Solar. “Si Yo no Fuera Yo... El Juego de Roles: Un Recurso para Analizar y Transformar Prácticas Sociales en el Ámbito Escolar”. Ministerio de Educación, Chile, s/f.
- Garavelli, María Elena. “Odisea en la Escena: Teatro Espontáneo”. Ed. Brujas, Córdoba, Argentina, 2003.
- García-Pelayo, Ramón. “Pequeño Larousse Ilustrado”. Chile, 1995.
- Hernández, Carmen Nora (Comp.). “Trabajo Comunitario. Selección de Lecturas”. Ed. Caminos, La Habana, Cuba, 2005.
- Hernández, Hiram. “Poder-Saber: Una Ciencia Política de la Liberación”. Ed. Ciencias Sociales, La Habana, Cuba, 2005.
- Houtart, François. “El camino a la utopía desde un mundo de incertidumbre”. Ruth Casa Editorial, La Habana, Cuba, 2008.
- Informe de Desarrollo Humano en Chile, “La Manera de Hacer las Cosas”. Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo, Santiago de Chile, 2009.
- Jara, Oscar. “Para Sistematizar Experiencias”. Centro de Estudios y Publicaciones ALFORJA, Costa Rica, 1994.
- Jara, Oscar. “Dilemas y Desafíos de la Sistematización de Experiencias”. Centro de Estudios y Publicaciones ALFORJA, Costa Rica, 2001.
- Jardines, Alexis. “El Cuerpo y Lo Otro. Introducción a una Teoría General de la Cultura”. Ed. Ciencias Sociales, La Habana, Cuba, 2004.
- Jodorowsky, Alejandro. “Psicomagia: una Terapia pánica”. Seix Barral, México, 1996.
- Jodorowsky, Alejandro. “El Maestro y Las Magas”. Grijalbo, México, 2006.
- Klein, Naomi. “No Logo”. Ed. Ciencias Sociales, La Habana, Cuba, 2007.
- Leal, Rine. “La Dramaturgia del Escambray”. Ed. Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1984.
- Leal, Rine (Comp.). “Teatro Escambray”. Ed. Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1990.
- Marineau, René. “Jacob Levy Moreno: su biografía”. Lumen-Hormé, Argentina, 1995.

- Martínez Heredia, Fernando. “El Ejercicio de Pensar”. Ruth Casa Editorial, La Habana, Cuba, 2008.
- Martínez Ravanal, Víctor Manuel. “El Enfoque Comunitario: el desafío de incorporar a las comunidades en las intervenciones sociales”. Dpto. de Psicología, Fac. de Ciencias Sociales, Univ. de Chile, Sgto. de Chile, 2006.
- Marx, Carlos; Federico Engels, Vladimir I. Lenin. “Tesis sobre Feuerbach”, en “Selección de Textos”. Ed. Ciencias Sociales, Cuba, 1972.
- Maya Jariego, Isidro. “Sentido de Comunidad y Potenciación Comunitaria”. Apuntes de Psicología, Vol. 2, número 2. Colegio Oficial de Psicología de Andalucía Occidental y Universidad de Sevilla, España, 2004.
- Monal, Isabel. “El tiempo se vuelve a teñir de rojo”. Entrevista en revista Bohemia, N° 23, Cuba, 2007
- Montero, Maritza. “Hacer para Transformar. El Método en la Psicología Comunitaria”. Ed. Paidós, Buenos Aires, Argentina, 2006.
- Montero, Maritza. “Introducción a la Psicología Comunitaria. Desarrollo, Conceptos y Procesos”. Ed. Paidós, Buenos Aires, Argentina, 2007.
- Moreno, J.L. “Psicodrama”. Ed. Lumen, Buenos Aires, Argentina, 1993.
- Pavlovsky, Eduardo. “Clínica Grupal 1”. Ed. Búsqueda, Buenos Aires, Argentina, 1980.
- Pavlovsky, Eduardo; H. Kesselman, L. Frydlewsky. “Las Escenas Temidas del Coordinador de Grupos”. Ed. Búsqueda de Ayllu, Buenos Aires, Argentina, 1993.
- Pavlovsky, Eduardo; Hernán Kesselman. “La Multiplicación Dramática”. Ed. Ayllu, Buenos Aires, Argentina, 1996.
- Pavlovsky, Eduardo; Hernán Kesselman. “Espacios y Creatividad”. Ed. Búsqueda Ayllu, Buenos Aires, Argentina, 1997.
- Pavlovsky, Eduardo; Carlos Martínez Bouquet, Fidel Moccio. “Psicodrama: ¿Cuándo y Por Qué Dramatizar?”. Ed. Búsqueda de Ayllu, Buenos Aires, Argentina, 2000.
- Pavlovsky, Eduardo; Juan Carlos de Brasi (Directores). “Lo Grupal: devenires – historias”. Coedición Galerna-Búsqueda de Ayllu, Argentina, 2000.
- Picard, Cheryl. “Mediación en Conflictos Interpersonales y de Pequeños Grupos”. Publicaciones Acuario, La Habana, Cuba, 2007.
- Pogolotti, Graziella (Selección). “Polémicas Culturales de los 60”. Instituto Cubano del Libro, 2ª edición, Cuba, 2007.
- Revel, Judith. “El Vocabulario de Foucault”. Atuel, Buenos Aires, Argentina, 2008.
- Revista Campo Grupal, N° 109, Argentina, Marzo 2009.
- Rodríguez, Guillermo. “Por los Caminos de la Mar o Nosotros los Cubanos”. Ediciones Boloña, La Habana, Cuba, 2006.
- Romero, María Isabel; Carmen Nora Hernández (Comp.). “Concepción Metodológica de la Educación Popular”. Ed. Caminos, La Habana, Cuba, 2004.

Salas, Jo. “Improvisando la Vida Real. Historias Personales en el Teatro Playback”. Ed. Nordam-Comunidad, Uruguay, 2005.

Salas, Roberto. “Gigantería por dentro y por fuera”. En “Sistematización de dos experiencias exitosas de desarrollo local en el Centro Histórico de La Habana”. Ediciones Boloña, La Habana, Cuba, 2009.

Sintes, Raúl; Fernando Dotta. “Por Amor al Arte. Entre el Teatro Espontáneo y la Multiplicación Dramática”. Ed. Lumen, Argentina, 2002.

Sintes, Raúl. “Psicodrama: La Terapia de los Dioses Caídos”. Ed. Psicolibros Universitario, Montevideo, Uruguay, 2008.

Valiño, Omar. “La Aventura del Escambray”. Ed. Cauce, Cuba, 2004.

Wautiez, François; Bernardo Reyes. “Indicadores Locales para la Sustentabilidad”. Publicaciones Acuario, La Habana, Cuba, 2001.

Zibechi, Raúl. “Territorios en Resistencia. Cartografía política de las periferias urbanas latinoamericanas”. La Vaca Editora, Buenos Aires, 2008.

Audiovisuales:

- a. Fox, Jonathan. En video entrevista “la Memoria y la Semilla”, La Habana, Cuba, 2008.
- b. Bello, María Carmen; Jaime Winkler. En video entrevista “la Memoria y la Semilla”, La Habana, 2008.
- c. Pavlovsky, Eduardo. En video entrevista “la Memoria y la Semilla”, La Habana, Cuba, 2008.
- d. Hauser, Úrsula. En video entrevista “la Memoria y la Semilla”, Quito, Ecuador, 2009.