

Teatro Comunitario: un abismo ético en la práctica teatral profesional¹

Community Theatre: an ethical abyss in professional theatre practice

Mg. Macarena Andrews²
Macarena.andrews@gmail.com

Resumen

Este artículo explora la definición y práctica del teatro comunitario en tensión con el término reconocido en los estudios teatrales de “teatro aplicado”; a partir de la residencia artística de la dramaturga y directora británica Rachel Jury en el proyecto de investigación *Experimentación metodológica para la creación de un curso en la línea de Teatro Comunitario* desarrollado en la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile y en el colegio Luis Arrieta Cañas en Peñalolén durante el año 2015. La práctica de teatro comunitario latinoamericano ha asentado sus raíces en los márgenes de la escena oficial desde los años '60, siempre abordando la creación artística como un medio para educar y empoderar comunidades ante la desigualdad y la violencia. Estar conscientes que los miembros de un proyecto de teatro comunitario son primero miembros de una comunidad generalmente forzada a ver, y prevenidos de decir o hacer en el lugar específico en que viven; abre atractivas interrogantes dramáticas y éticas, donde los actores/participantes son esencialmente espectadores del dispositivo de transformación social y en consecuencia, su sola presencia cuestiona la potencial emancipación que podría producir el modelo.

Palabras clave: teatro comunitario, teatro aplicado, teatro *verbatim*, ética y espectadores emancipados.

1 Proyecto financiado por el Fondo para la Investigación de la Docencia (FONDEDOC) 2015 y Fondo Profesor Visitante. Pontificia Universidad Católica de Chile. (2015-2016)

2 Profesora en el Magíster en Artes con Mención en Dirección Teatral de la Universidad de Chile.

Abstract

This paper explores the definition of community theatre and its practice, challenging the acknowledged notion of “applied theatre” in Theatre Studies; based upon the British playwright and director Rachel Jury’s artistic residency in the research project *Methodological laboratory to create a course in Theatre Community* developed in the Theatre School of Catholic University of Chile and in Luis Arrieta Cañas School in Peñalolén during 2015. Latin-American Theatre Community practice has been rooted in the borders of official professional practice since the 60’s. It has always approached the artistic creation as means to educate and empower communities facing inequality and violence. Being aware members in a community theatre project are first, a community usually forced to see, and prevented from saying or doing in the specific place where they live; opens interesting dramaturgical and ethical inquiries, where actors/participants are essentially spectators in the social transformation devise, and in consequence, their sole presence questions any possible emancipation which the model could produce.

Key words: community theatre, applied theatre, verbatim theatre, ethics, and emancipated spectators.

Recibido: 26-04-2017. Aprobado: 15-05-2017.

*Todos pueden hacer teatro, incluso los actores.
En todas partes se puede hacer teatro, incluso en los teatros.*
Augusto Boal

El artista de teatro comunitario reclama en justo derecho su lugar en el canon de la disciplina; la disciplina solo lo acepta parcialmente cuando se ve a sí mismo como aplicado, es decir, “de segundo orden”³, como prótesis del verdadero arte cada vez más centrado en sí mismo y en consecuencia, en el perfeccionamiento de sus dispositivos. Sin necesariamente tener mayor claridad respecto de si aquellos dispositivos logran ser descifrados, penetrados y cuestionados por el otro: el público para la industria cultural; para el teatro comunitario: la comunidad.

El presente artículo reflexiona sobre el viaje que emprendimos siete mujeres (Macarena Andrews, Andrea Ubal, Paulina Hunt, Rachel Jury, Adriana Castro, Tania Novoa y Nidia Loyola) a lo largo de 17 meses de trabajo entre Enero de 2015 y Mayo de 2016, en pos de definir y comprender las nociones de teatro comunitario y teatro aplicado y aplicar algunas de sus metodologías de creación y producción a un proceso artístico específico. Los motivos que impulsaron este proyecto fueron diversos: sospechábamos que parte de nuestra práctica profesional pertenecía al teatro comunitario; era difícil distinguir la diferencia entre teatro comunitario y teatro aplicado; la bibliografía era escasa y mayoritariamente en lengua inglesa; la experiencia de los pares críptica o simplemente descalificadora; contábamos con una colega en Glasgow, Escocia, que trabaja en espectáculos de teatro comunitario como directora, dramaturga y productora; y sabíamos que a pesar que nuestra industria cultural chilena no lo demandara, muchos de los jóvenes entrando a las escuelas de teatro para formarse como actores llevaban dentro de sí la misma antigua interrogante sintetizada por Bertolt Brecht: “Lo que descubrimos del mundo real es tanto como lo que descubrimos del autor responsable por el irreal; en otras palabras, descubrimos algo sobre el autor y nada sobre el mundo.”⁴ (Brecht, 1964, p.48)

Es así como en una ciudad convulsionada por la necesidad de cambio social, niveles de desigualdad valorados entre los más altos del mundo y el registro permanente que el orden y sus reglas pertenecen a solo un 5%⁵ de la población formada por grupos económicos y familiares elegidos, el encuentro con la COMUNIDAD se tornó deber y educar a nuestros estudiantes para lograrlo, la mejor herramienta. De este modo, creamos la **Residencia Artística en Teatro Comunitario**.

3 Bjørn Rasmussen en la inauguración del Centre for Applied Theatre Education and Research en Brisbane señala que “siempre ha encontrado la expresión [teatro aplicado] de alguna forma degradadora, implicando que lo aplicado es de peor calidad, no tan genuino como la esencia.” Citada por Helen Nicholson en su texto. Nicholson, H. (2005) *Applied Drama. The Gift of Theatre*, Nueva York: Palgrave Macmillan. (Traducción personal del original en inglés.)

4 “What we find out about the real world is just as much as we find out about the author responsible for the unreal one; in other words we find out something about the author and nothing about the real world.” Brecht, B. (1964) (Ed. y Trad. Willet, J.) *Brecht on Theatre. The development of an aesthetic*, Londres: Methuen Drama. (Traducción personal del original en inglés.)

5 “Mientras las autoridades hablan de quintiles, las cifras demuestran que solo un 5% o 10% de la población [chilena] puede llevar una vida tranquila y llegar a fin de mes sin endeudarse. Por otro lado, el 90% o 95% restante necesita de un gran salvavidas, y clama por un país serio y moderno que asegure derechos básicos públicos, como educación, salud, vivienda y previsión. Para ellos, el desarrollo solo ha llegado a través de la tarjeta plástica, la cual lo único que hace es fomentar el endeudamiento. Sin embargo, las cifras indican que, perfectamente, estas personas pueden ser parte del 20% más rico de Chile.” Durán, G y Kremerman, M. (26 de Enero de 2012). ¿Usted sabía que pertenece al 20% más rico de Chile?. Recuperado de <http://www.elmostrador.cl/noticias/opinion/2012/01/26/¿usted-sabia-que-pertenece-al-20-mas-rico-de-chile/>

Helen Nicholson citando a Iris Marion Young argumenta que:

Las comunidades (...) son construcciones simbólicas idealizadas que no solo unen a personas sino que también actúan como poderosos medios de exclusión, separándonos a 'nosotros' de 'ellos'. Si este es el caso, construir y dar forma a comunidades locales, un tema recurrentes en el teatro aplicado, no se trata tanto de recuperar o re-descubrir las narrativas perdidas de un pasado homogéneo, sino hacer una contribución al volver a definir sus límites actuales y simbólicos en el presente y para el futuro.⁶ (Nicholson, 2005, pp.83-84)

De este modo, para lograr la realización de la Residencia Artística, nuestro proyecto sin nosotras aún saberlo, tendría que lidiar permanentemente y en múltiples niveles con la simultánea contradicción de construir comunidad para lograr sus objetivos, a la vez, que experimentar cómo nuestra construcción al existir, era excluida por los mismos mecanismos jerárquicos (la academia v/s la resistencia del teatro no-institucional) que terminaban por romper el tejido social y que provocaban nuestra necesidad de trabajar en el arte y en una comunidad.

En pos de generar un proyecto profesional y sustentable decidimos postular a los fondos concursables internos de la Pontificia Universidad Católica de Chile, dado que Andrea Ubal es profesora titular en su Escuela de Teatro y asesorarnos con la Oficina de Teatro Pedagógico de Paulina Hunt con amplia experiencia en el área a nivel latinoamericano. De este modo, logramos asegurar el financiamiento necesario para invitar a Rachel Jury⁷ a trabajar con nosotras durante cinco semanas entre Septiembre y Octubre 2015, gracias al Fondo Profesor Visitante de la Pontificia Universidad Católica de Chile y contamos con recursos para la realización de la residencia al obtener el Fondo para el Desarrollo de la Docencia 2015 (FONDEDOC) de la misma universidad. Nuestro proyecto, entonces, fue enmarcado como *Experimentación metodológica para la creación de un curso en la línea de Teatro Comunitario*. Nuestro objetivo era incorporar la metodología de creación en dramaturgia para espectáculos de teatro comunitario de Rachel Jury y dialogar en torno a los procesos de creación de montaje que involucran a participantes de una comunidad y a un equipo de artistas profesionales, tanto desde su experiencia en Reino Unido como desde nuestra experiencia de trabajo en Chile.

6 Communities, as Iris Marion Young argues, are idealized symbolic constructions that not only bind people together but which also act as powerful means of exclusion, separating 'us' from 'them'. If this is the case, the construction and shaping of local communities, a recurring theme in applied drama, is not as much a matter of recovering or rediscovering the lost narratives of homogenous past, but of making a contribution to redefining their actual and symbolic boundaries in the present and for the future. Nicholson, Helen. *Applied Drama. The Gift of Theatre*, Nueva York: Palgrave Macmillan, 2005. (Traducción personal del original en inglés al español.)

7 Rachel Jury es una actriz, dramaturga, directora y productora teatral británica que realiza proyectos de teatro comunitario y profesional en Reino Unido, principalmente en la ciudad de Glasgow, Escocia. A través de su organización ConFAB (www.confab.org.uk) produce espectáculos de teatro, poesía y musicales que abordan complejas realidades sociales como el sectarismo o la homofobia, creando comunidades de trabajo entre las personas directamente afectadas y artistas profesionales. Ha trabajado como mentora en el programa de Magíster en Dramaturgia y Dramaturgismo de la Universidad de Glasgow.



Fotografía del Equipo FONDEDOC 2015: Equipo FONDEDOC 2015 y participantes en colegio Luis Arrieta Cañas, Peñalolén.

La comunidad en específico con la que trabajaríamos era un grupo de profesores, estudiantes y una apoderada del colegio Luis Arrieta Cañas en la comuna de Peñalolén en Santiago de Chile. El Sistema de Alerta Temprana (SAT)⁸ para prevenir la deserción escolar, funcionando en la Municipalidad, había identificado hacía un tiempo a este colegio como un lugar de riesgo. Por tanto, nuestra necesidad de encontrar una comunidad para poder explorar las prácticas metodológicas de creación en teatro comunitario se encontraría con una comunidad que a su vez necesitaba que el arte colaborará con el fortalecimiento de su tarea: lograr que los estudiantes permanecieran en el colegio.

Dadas las decisiones tomadas tempranamente para poder ejecutar la residencia, nuestro proyecto quedó enmarcado dentro de la comunidad universitaria y por tanto, en un ámbito altamente elitista, exclusivo y a menudo ajeno a la realidad de los teatristas que trabajan con comunidades instaladas en los márgenes de la institución. De esta forma, nuestro propósito debía ampliarse para encontrar un modo de relacionarnos con esta 'otra'

8 Sistema de Alerta Temprana de la deserción escolar en Peñalolén (SAT), Chile. "La iniciativa se encuentra en calidad de diseño, ha sido presentada por la Municipalidad de Peñalolén de la ciudad de Santiago. La Metodología de intervención se basa en la conformación y funcionamiento de un Sistema de Alerta Temprana (SAT) destinado a detectar y entregar atención integral a niños/as y adolescentes que se encuentran en riesgo de desertar del sistema escolar y en situaciones que constituyan vulneración de sus derechos. Se focalizará en su etapa de pilotaje en dos sectores de la comuna. Su enfoque teórico se funda en el paradigma de protección integral de los derechos de niños y niñas. Sobresale la construcción participativa del diagnóstico y diseño del proyecto." Su objetivo general es: "Lograr que todos los niños, niñas y adolescentes (NNA) de la comuna de Peñalolén asistan regularmente al sistema educacional, entendido como uno de los principales factores protectores." Sistema de Alerta Temprana de la deserción escolar en Peñalolén (SAT), Chile. (s/f) Recuperado de

http://seguridadenbarrios.cl/buenaspracticasenprevencion.org/bbp_docs/03_sistema_alerta_temprana_chile.pdf

comunidad, la que estaba fuera del aula universitaria sin embargo con una fuerte y antigua tradición en teatro comunitario desde los años 60' y por sobretodo, durante la Dictadura en Chile (1973-1990)⁹. Es por este motivo que se instaló en nuestro marco teórico de trabajo una tensión permanente entre qué era el teatro comunitario en Chile y por qué parecía ser distinto a la mayoría de los materiales teóricos disponibles en inglés que invariablemente nombraban la práctica como teatro aplicado.

Marcela Bidegain en su artículo respecto del teatro comunitario argentino define la práctica bajo los términos que la Red Nacional de Teatro Comunitario propone:

El teatro comunitario es un proyecto teatral que se define a partir de la voluntad comunitaria de reunirse, organizarse y comunicarse, parte de la idea de que el arte, es una práctica que genera transformación social y tiene como fundamento de su hacer, la convicción de que toda persona es esencialmente creativa y que sólo hay que crear el marco y dar la oportunidad para que este aspecto se desarrolle. Una de las facultades más mutiladas en el hombre es su capacidad creadora y el permitir desarrollarla es un auténtico cambio personal, que genera modificaciones en la comunidad a la cual pertenece.¹⁰ (Bidegain, 2011, p.82)

Bajo este concepto de teatro comunitario, sin lugar a dudas, nuestro proyecto ya desafiaba su pertenencia al campo. Por una parte, nuestra voluntad de reunirnos como equipo de trabajo era real¹¹; la disposición de Rachel como extranjera a compartir su conocimiento era real; la voluntad de los participantes que se unieron a nuestro taller de teatro en el colegio también era real; la disposición a conectar el propósito de mejoramiento social que persigue una organización como SAT con la labor universitaria de ofrecer conocimiento al mundo social al que pertenece, también eran reales. Sin embargo, habíamos sido puestos en relación como piezas en un juego de ajedrez, por los mecanismos disponibles en la institucionalidad y no por la voluntad de reunirnos, organizarnos y comunicarnos del modo que relata Bidegain en los proyectos de teatro comunitario en barrios locales en Argentina. Nosotras no generábamos este proyecto a partir de ser parte de una comunidad que enfrentaba una situación de riesgo y que quería en el arte encontrar un modo de establecer un diálogo para discutir “sus límites actuales y simbólicos en el presente y para el futuro.” Más bien,

9 El doctor en Estudios Teatrales José Luis en su artículo “Investigación-Montaje en Teatro Poblacional” diagnostica las tensiones metodológicas respecto del trabajo teatral en sectores poblaciones durante los años de Dictadura en Chile y señala: “1. Una ausencia de instrumentos (materiales de trabajo) que permitieran escudriñar y teatralizar un mundo rico en temas, contenidos, formas y elementos idiomáticos de diferentes sectores. Esta ausencia se palpaba en una desvalorización de sí mismos, por parte de los grupos, al no tener las herramientas suficientes para realizar un trabajo más profundo y preciso sobre su propia realidad. 2. La escasísima producción de obras de teatro existentes en bibliotecas, las cuales no siempre permitían convertir en realidad dramática una cultura popular.” Olivari J.L. (1987) Investigación-Montaje en Teatro Popular. En Muñoz, D., Ochsenius, C., Olivari J.L. Poética de la población marginal. El teatro poblacional chileno 1978-1985. Antología crítica. (pp.133-153) Minneapolis: The Prisma Institute.

10 Bidegain, Marcela. “Teatro Comunitario Argentino: teatro habilitador y re-habilitador del ser social. Recorrido cartográfico por las temáticas de los espectáculos.” *Stichomythia* 11-12 (2011): 81-88.

11 Para profundizar en la definición de “lo real” en las prácticas teatrales y performáticas revisar el artículo de José Antonio Sánchez “Prácticas de lo real” donde señala: “La representación de la realidad es, en efecto, un problema muy distinto al de la irrupción de lo real. En algunos casos ambas acciones pueden coincidir y la presencia de lo real puede servir para garantizar la efectividad de una representación. Sin embargo, en muchos casos, la representación de lo real no es más que una excusa, incluso una trampa, cuando de lo que se trata es precisamente de renunciar a una construcción de los hechos con sentido, es decir, de una realidad compartida o susceptible de ser compartida. (...) El documentalismo no es el único signo de interés por la realidad en la producción cultural contemporánea. Podríamos referirnos al resurgir del activismo, que en ocasiones adopta formas teatrales performativas, en paralelo a un activismo artístico, reconocible incluso en formatos teatrales o cinematográficos.” Sánchez, J.A. (2007) Prácticas de lo Real. Recuperado de http://terriorteatral.org.ar/html.2/dossier/pdf/n3_01.pdf

nosotras éramos un equipo de investigadoras de teatro en búsqueda de nuestra comunidad para ejercer un experimento de formación y aprendizaje. Finalmente, éramos un grupo de teatro comunitario que solo podía existir mediante la práctica del teatro aplicado.

Discutiendo la noción de teatro aplicado, James Thompson señala:

Sin embargo, si incluimos los eventos nocturnos bajo el ‘paraguas’ del teatro aplicado; de modo que casi todo acto cultural se convierte en teatro aplicado cuando un particular contexto determina que tiene impacto social, puede fácilmente argumentarse que el término se ha vuelto demasiado expansivo: una definición tan amplia como para tornarse insignificante.¹² (Thompson, 2011, p.3)

Pareciera entonces que la prerrogativa social y política que alguna vez perteneció al teatro como disciplina en las prácticas de Brecht o Augusto Boal; hoy ha sido desplazada a los practicantes de teatro comunitario y teatro aplicado. Lo político y su impacto social bajo esta lógica ya no pertenecen al teatro oficial sino que han quedado entregados a sus márgenes de difusas fronteras. La estética dejó de ser política¹³ y es precisamente el componente estético¹⁴ en la factura de los espectáculos comunitarios y aplicados lo que más profundamente se cuestiona por parte de la industria cultural para entregarles status de obra de teatro y en consecuencia, financiamiento. De este modo, ¿Puede el teatro existir sin una dramaturgia de autor experimentado? O bien, ¿puede el teatro aparecer entre aquellos ‘otros’ no educados dentro de la institución y por la academia? Algunas de estas interrogantes serán transversales a la práctica del teatro comunitario y aplicado alrededor del mundo; otras simplemente revelarán el localismo chileno y su pasión por realizar toda transformación “en la medida de lo posible”¹⁵ dentro de los sagrados muros de la institucionalidad republicana.

12 “However, if we include the evenings events under the applied theatre’s ‘umbrella’, so that almost any cultural act becomes applied theatre when a particular context determines that it has social impact, it can easily be argued that the term has become too expansive: so loose a definition as to become meaningless.” Thompson, J. (2011) *Performance Affects. Applied Theatre and the End of the Effect*, Reino Unido: Palgrave Macmillan. (Traducción personal del original en inglés.)

13 Alan Read en su texto *Theatre, Intimacy & Engagement. The Last Human Venue*: “(...) que es solo al separar el teatro de lo político, que sus potenciales relaciones en una práctica de la política pueden ser realizadas. El error ha sido precisamente dejar estos dos términos enlazados en una fantasía de expectativa y esperanza mientras ambos son disminuidos con la conmisericordia de un fracaso. Lo político y sus llamados a nuestra atención serán temporalmente puestos a un costado para considerar lo social y cómo el evento del teatro y la performance interrumpe sus asociaciones relacionales como un proceso de la política.” Read, A. (2009) *Theatre, Intimacy & Engagement. The Last Human Venue*, Reino Unido: Palgrave Macmillan. (Traducción del original en inglés por Macarena Andrews.)

14 Deidre Heddon y Jane Milling en su libro *Devising Performance. A critical history* señalan: “Durante los últimos 40 años [en el contexto de trabajo en Reino Unido] las presiones sobre los trabajadores comunitarios (...) han crecido. Para las compañías de teatro comunitario que crean espectáculos para un público comunitario, la presión de los fondos se centra en que entreguen un espectáculo de calidad profesional, lo que a veces milita en contra de estructuras de espectáculo interactivo o abiertas.” Heddon, D. y Jane M. (2006) *Devising Performance. A critical history*, Nueva York: Palgrave Macmillan.

15 Frase popularizada por el fallecido ex presidente chileno Patricio Aylwin, quien fue el primer presidente democráticamente elegido una vez que la Dictadura militar terminó en el país con la salida acordada de Augusto Pinochet del gobierno en 1989. La frase tenía el propósito de entregar una explicación a la demora percibida por los ciudadanos chilenos respecto del ejercicio de la justicia en materia de Derechos Humanos una vez que retornó la Democracia.



Fotografía de Carlos Martínez: Público en función de estreno “Llegar a Ser Alguien” proyecto FONDE-DOC 2015 en colegio Luis Arrieta Cañas, Peñalolén.

Lo que parece claro es que tanto el teatro comunitario como el aplicado tienen un interés manifiesto por validar el relato de memoria e identidad personal, especialmente en aquellos percibidos por ‘otros’ o empoderados por ‘sí mismos’ como voces foráneas al discurso oficial en el proyecto de construcción social. Este interés por supuesto es reconocido por diversos artistas en la disciplina como político y transformador. Aún así, ¿podemos realmente ser responsables de dicho propósito?, ¿es real la transformación interna de personas que participan por cinco semanas en un proceso de teatro comunitario/teatro aplicado como en nuestro proyecto? ¿Es posible la transformación social por medio del arte? y de ser así. ¿qué implica? Helen Nicholson plantea esta problemática del siguiente modo:

Si el teatro aplicado es socialmente transformativo, ¿es explícito qué tipo de sociedad se concibe? Si el motivo es la transformación individual o personal, ¿esto es algo que se le hace *a* los participantes, *con* los participantes o *a través* de ellos? ¿Los valores e intereses de quién la transformación sirve?¹⁶ (Nicholson, 2005, p.12)

Sin duda, las interrogantes planteadas por Nicholson reflexionan en torno a los potenciales problemas éticos que el proceso de creación y producción en teatro aplicado/comunitario implica; de forma tal, que estructuras hegemónicas en el ejercicio del poder fácilmente podían verse reproducidas por nuestra simple llegada a la comunidad específica

16 “If applied drama is socially transformative, is it explicit what kind of society is envisioned? If the motive is individual or personal, is this something which is done *to* participants, *with* them, or *by* them? Whose values and interests does the transformation serve?” Nicholson, H. (2005) *Applied Drama. The Gift of Theatre*, Nueva York: Palgrave Macmillan. (Traducción personal del original en inglés.)

y en consecuencia, fuertemente invisibilizadas por nuestras “buenas intenciones.” De este modo, resulta evidente que la relación entre ética y prácticas teatrales que se insertan en una comunidad todavía no se encuentra adecuadamente articulada en nuestra formación profesional como artistas.

En la *Guía para líderes culturales y artísticos de barrios 2009 / Programa Creando Chile en mi Barrio* publicado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, respecto de la práctica de Investigación de la historia barrial se expone:

Para emprender una investigación de historia local, se requiere un grupo de gente interesada en conocerse, dialogar y aprender de los legados y experiencias de vida. Lo primero es identificar la localidad que quiere ser estudiada, por ejemplo, seleccionar un barrio, una villa, una población, una localidad o una comunidad específica. (2009, p.29)

De esta forma, ideas tales como “identificar la localidad que quiere ser estudiada” inevitablemente revelan lo que en este artículo se propone como abismo ético en la práctica teatral profesional: ¿quién quiere estudiar esta comunidad y con qué fines? y ¿por qué ‘algunos’ poseen la autoridad otorgada por ‘algún’ orden jerárquico al definir a ‘otros’ como objeto de estudio? ¿Es posible que estos intereses respondan precisamente a las contradicciones que identifica Nicholson, donde no parece claro si el estudio se hace *a, con o a través* de los participantes? La diferencia astutamente implicada en el uso de preposiciones abre entonces el abismo ético en que nos encontramos cuando nos acercamos a una comunidad como artistas.

La Universidad de Durham en Reino Unido por medio de su Centro por la Justicia Social y la Acción Comunitaria de la Escuela de Ciencias Sociales Aplicadas publicó el año 2014 el libro *Performing Ethics: Using participatory theatre to explore ethical issues in community-based participatory research*¹⁷, donde define Ética de la siguiente forma:

1. “Ética es una temática que cubre interrogantes que se relacionan con: qué tipo de vidas deberíamos vivir; a qué llamamos una buena sociedad; cuáles acciones son buenas o malas; cuáles son las cualidades de personalidad que deberíamos desarrollar y qué responsabilidades tienen los seres humanos entre ellos mismos y con el ecosistema. En el contexto de una investigación, la ética como área temática tradicionalmente cubre temas como los daños y beneficios de la investigación a modo general; los derechos de los participantes a información, privacidad, anonimato y las responsabilidades de los investigadores por actuar con integridad.”
2. “Hacer las cosas de una forma correcta y justa es llamado ética. Por lo tanto, un modo correcto es ético y un modo incorrecto es *a-ético*. Cuando la gente investiga en conjunto, debe ser hecho de un modo correcto y justo; debe ser ético.

17 Llevando a escena la ética: Utilizando el teatro participativo para explorar problemáticas éticas en la investigación participativa basada en una comunidad. (Traducción personal del original en inglés.)

Esto significa mirar:

- Cómo los investigadores se comportan
- ¿Qué daños o beneficios la investigación provoca?
- Los derechos que las personas tienen a la información y la privacidad.¹⁸ (Banks y Rifkin *(et alt.)*, 2014, p.12)

Este marco ético de trabajo aplicado a los estudios teatrales y de performance y que en consecuencia, se extiende a la práctica de teatro comunitario, resultaba 'preocupantemente' novedoso para nosotras. ¿Era real la posibilidad de generar daño con nuestra investigación? ¿Hay una forma de comportamiento adecuada para trabajar con los participantes? ¿Podría ser la nuestra, entonces, por oposición, no adecuada? ¿Cómo informo y hasta qué punto soy responsable del derecho a la información y la privacidad de los participantes? Estas interrogantes de significativo valor para nuestra investigación resonaban en lo profundo con la conciencia activa o no de ser artistas trabajando en un país que maneja un marco ético y social diseñado en una reciente Dictadura y que por tanto, se encuentra a menudo en desconocimiento respecto de sus derechos y deberes civiles.

Respecto de las metodologías de trabajo para la Investigación de la historia barrial, en la *Guía para Líderes Culturales y Artísticos de Barrios 2009 / Programa Creando Chile en mi Barrio* se destaca como técnica a los Talleres de Memoria, donde "los y las participantes forman un espacio colectivo de encuentro, diálogo y reflexión sobre su memoria y experiencias" (2009, p.31); al mismo tiempo que señalan como fundamental el registro de las sesiones:

Es fundamental que cada sesión sea registrada, esto puede ser a través de grabaciones de voz o de grabaciones de video. En cada grupo debe haber un encargado/a de transcribir la información recopilada en cada encuentro. Es fundamental que los coordinadores del estudio realicen informes por cada sesión para que en los primeros 15 minutos del encuentro siguiente se converse y discuta si la visión de la escritura de los coordinadores se condice con lo reflexionado por los grupos del taller. (2009, pp.31-32)

18 "1. 'Ethics is a topic that covers questions relating to what kinds of lives we should lead, what counts as good society, what actions are right and wrong, what qualities of character we should develop and what responsibilities humans have for each other and the ecosystem. In the context of research, ethics as a subject area traditionally covers topics such as the overall harms and benefits of research, the rights of participants to information, privacy, anonymity, and the responsibilities of researchers to act with integrity.' (...) 2. 'Doing things in a right and fair way is called ethics. So a right way is ethical and a wrong way is unethical. When people do research together, it must be done in a right and fair way, it must be ethical. This means looking at: how researchers behave; what harm or good does the research do? the rights people have to information and privacy.'" Centre for Social Justice and Community Action, Durham University and National Coordinating Centre for Public Engagement (2012). Banks, S. y Rifkin, F. *(et alt.)*. (2014) *Performing Ethics: Using participatory theatre to explore ethical issues in community-based participatory research*, Reino Unido: Centre for Social Justice and Community Action, Durham University.

Es así como la práctica sumamente difundida de Talleres de Memoria en el trabajo de teatro comunitario chileno - especialmente cuando es financiado por un organismo estatal como el Consejo Nacional de la Cultura y la Artes - contiene en sí misma preguntas éticas sin claros procedimientos para sus correctas resoluciones: ¿Quién registra y por qué lo hace 'uno' u 'otro' individuo? ¿Es un investigador o un participante? ¿Cuál es la metodología adecuada que asegura los derechos civiles a información, privacidad y anonimato?; y finalmente, ¿cuáles son los instrumentos adecuados para cuestionar o aceptar "la visión de la escritura de los coordinadores"? y ¿por qué son los coordinadores quienes tienen el derecho y por tanto, el poder de entregar la visión del relato y la narrativa? Especialmente, cuando consideramos que tanto esta Guía para Líderes Culturales como numerosos talleres, seminarios y colectivos que se dedican al teatro comunitario tienen la expectativa que "la investigación de historia local se [concrete] en un libro de historia local, revista, obra de teatro, documental, exposición, cómics [y] títeres." (2009, p.32)

De esta manera, la inclusión de Rachel Jury a nuestra investigación, ofrecía la posibilidad de conocer y poner en práctica una metodología de creación en base a entrevistas a los participantes de un taller teatral, que posteriormente, se editaba como texto final del montaje con extractos literales de aquellas conversaciones; lo que corresponde a la práctica metodológica y dramaturgica del término *verbatim theatre*¹⁹ definido por Will Hammond y Dan Steward como:

El término *verbatim* se refiere a los orígenes del texto hablado en una obra teatral. Las palabras de personas reales son grabadas o transcritas por un dramaturgo durante una entrevista o un proceso de investigación, o son apropiadas desde grabaciones existentes tales como las transcripciones de una investigación oficial. Estos [textos] son luego editados, arreglados o recontextualizados para formar una presentación dramática, en la que los actores trabajan con los personajes de personas individuales de quienes sus palabras son usadas. En este sentido, *verbatim* no es una forma, es una técnica; es un medio más que un fin.²⁰ (Hammond y Steward, 2011, pp.1-2)

Rachel enfatizó principalmente la noción de "consentimiento" a lo largo de nuestras sesiones. Era fundamental que los participantes entregaran su consentimiento a la realización de las entrevistas y luego, su consentimiento a la utilización de los extractos seleccionados de sus respuestas que darían forma a la dramaturgia final del espectáculo que presentaríamos al público. Este consentimiento debía ser entregado de forma oral previo a la entrevista y luego, nuevamente cuando finalizara la primera lectura dramatizada del texto. De modo que los participantes accedieran no solo a la utilización literal de sus palabras en la dramaturgia sino que también al contexto dramático y artístico en que se insertaban. Con todo, la posibilidad de dar o negar el consentimiento permanecía a lo largo del proceso de montaje, lo que finalmente implicaba potenciales modificaciones de texto hasta el momento del estreno.

19 Teatro Literar. (Traducción personal del original en inglés.)

20 "The term *verbatim* refers to the origins of the text spoken in the play. The words of real people are recorded or transcribed by a dramatist during an interview or research process, or are appropriated from existing records such as transcripts of an official enquiry. The are then edited, arranged or recontextualised to form a dramatic presentation, in which actors take on the characters of the real individuals whose words are being used. In this sense, *verbatim* is not a form, it is a technique; it is a means rather than an end." Hammond, W. y Steward, D. (Eds.). (2011) *Verbatim verbatim: Contemporary Documentary Theatre*. Londres: Oberon Books. (Traducción personal del original en inglés.)

Sin embargo, el consentimiento en sí mismo presenta sus propias problemáticas éticas, tal como se señala en el texto *Performing Ethics*:

Actuar en un escenario también permite la posibilidad de pensar en el hacer y ensayar cómo ciertos requerimientos de una investigación conducida éticamente (por ejemplo: acuerdos de asociación o formularios de consentimiento) pueden ser introducidos y utilizados en la práctica. Tal como un investigador universitario dijo: ‘Mi Universidad me dice que solicite consentimiento informado, pero nadie te dice cómo hacerlo con un grupo de jóvenes, quienes nunca antes han estado involucrados en una investigación.’²¹ (Banks y Rifkin (*et alt.*), 2014, p.5)

En ese momento, surgió una interesante tensión en nuestro equipo de trabajo: ¿era verdaderamente así de simple? Si ‘ellos’, los participantes, decían lo que decían dando su consentimiento, era porque para ‘ellos’ era importante y en consecuencia, material dramático sujeto a inclusión en la dramaturgia; o bien, ¿podía ser que hubiera un juicio de valor previo por parte de los investigadores, que centrara su mirada en ciertos aspectos de la conversación que potencialmente tergiversaran los mismos planteamientos éticos delineados? En definitiva, de todo lo dicho, ¿qué se debe utilizar en el texto final y quién decide finalmente en el proceso de edición, corte y manipulación de la dramaturgia? Por lo tanto, la metodología de trabajo no resolvía de forma completa nuestras disquisiciones. Más allá de las problemáticas éticas, lo que se reveló, fueron los imperantes modelos hegemónicos inherentes a nuestra formación académica y artística que difícilmente eran neutralizados por la necesidad de contar lo que cada uno de los individuos reales quería revelar como experiencia de mundo en el colegio. Al final del día, nosotras habíamos ido a su comunidad y queríamos contar su propia historia, que no era la nuestra.

Al respecto el texto *Performing Ethics* propone:

Los aspectos éticos de una situación pueden entonces ser comprendidos como incrustados en un contexto mayor, mientras son encarnados por personas en el escenario. Esto ayuda a desarrollar una toma de conciencia ética, que habilita a las personas a replantearse y volver a actuar en situaciones. Ellos pueden experimentar cómo podrían lograr diferentes resultados y conectar esto con su trabajo por un cambio social. Las personas pueden también ver y sentir éxitos, logros, momentos humorísticos, ironías, injusticias, opresiones, indignidades que puede que no hayan notado o apreciado completamente de forma previa.²² (Banks y Rifkin (*et*

21 “Acting out a scenario also allows the possibility of thinking through and rehearsing how certain requirements of ethically conducted research (e.g. partnership agreements or consent forms) can be introduced and used in practice. As a university researcher said: “My University tells me to ask for informed consent, but nobody tells you how to do this with a group of young people, who have never been involved with research before.” Banks, S. y Rifkin, F. (*et alt.*) (2014) *Performing Ethics: Using participatory theatre to explore ethical issues in community-based participatory research*, UK: Centre for Social Justice and Community Action, Durham University. (Traducción personal del original en inglés)

22 “The ethical aspects of a situation can then be understood as embedded in the broader context, while embodied by the people in the scenario. This helps develop ethical awareness, enabling people to reframe and re-enact situations. They can experience how they might achieve different outcomes and link this to work for social change. People can also see and feel successes, achievements, humorous moments, ironies, injustices, oppressions and indignities that they may not have noticed or fully appreciated before.” Banks, S. y Rifkin, F. (*et alt.*) (2014) *Performing Ethics: Using participatory theatre to explore ethical issues in community-based participatory research*, UK: Centre for Social

alt.), 2014, p.5)

Por una parte, pareciera que el objetivo transformador del teatro comunitario yace precisamente en comunicar lo que la comunidad reconoce como significativo; por otro lado, sería ingenuo desconocer que lo que reconocemos como tal es también fruto de una construcción cultural mediada por los dispositivos de poder operando en nuestra sociedad.²³ La necesidad de ‘entregar voz a los sin voz’²⁴ también invita a preguntarse ¿por qué creo tener la voz que puede habilitar la de otro?, ¿es aquí donde lo que está en juego es mi privilegio²⁵?



Fotografía de Carlos Martínez: Escena final “Attitudes/Actitudes” función de estreno “Llegar a Ser Alguien” Proyecto FONDEDOC 2015 en colegio Luis Arrieta Cañas, Peñalolén.

Justice and Community Action, Durham University. (Traducción personal del inglés)

23 Para más información respecto del capital cultural en una sociedad y la definición de gusto, revisar Pierre Bourdieu; respecto de los dispositivos de poder siempre es oportuno considerar los trabajos de Michel Foucault.

24 La destacada compañía de teatro peruana Yuyashkani definió como objetivo de su trabajo durante los años 80' y 90' denunciar los abusos a los Derechos Humanos durante la dictadura: ‘dar voz a los sin voz’. Este llegado el momento entró en crisis, los sin voz cobraron voz propia y en foros transmitidos por televisión abierta, los ciudadanos peruanos pudieron relatar los abusos sufridos durante la dictadura tanto en lenguaje quechua como en español, una vez que se retornó a la democracia. Este hecho histórico cambió la trayectoria de trabajo de la compañía. (Relato de Paulina Hunt luego de una conversación personal con la compañía de teatro.)

25 “Cuando le preguntaron qué es lo más difícil respecto del activismo social, la reconocida activista feminista Shelby Knox contestó: “que el activismo tiene consecuencias.” Knox no solo se refería a que el activismo puede ser un catalizador del cambio social, sino que tiene costos personales sumamente reales y a momentos serios. Knox se refería al activismo como privilegio- uno que conlleva la responsabilidad de incluir las voces de otros. Como los movimientos sociales de décadas anteriores, aquellos que tienen el privilegio para organizarse deben asegurarse de no silenciar o ignorar las voces de aquellos sin ese privilegio.” Cech, E. (1 de Marzo de 2012) The privilege and cost of activism. Shelby Knox speaks on activism and the future of feminism. Gender News Stanford University. Recuperado de <http://gender.stanford.edu/news/2012/privilege-and-cost-activism> (Traducción personal del original en inglés.)

El objetivo final de nuestro proyecto era generar un programa de curso en teatro comunitario para estudiantes que cursaran el III o IV año de la carrera de Actuación. Nos parecía esencial que este proceso de formación no fuera solo de orden teórico sino que incluyera una experiencia práctica relevante y que ésta por tanto, estuviera enmarcada en una metodología de creación específica que les permitiera tanto a los estudiantes como a los participantes de la comunidad vivir un proceso artístico exitoso. El componente ético lidiaba entonces con la ‘verdad’ del material que los participantes entregaban. Los relatos hablaban de violencia, precariedad, pobreza, carencia y discriminación. ¿Cuál es la correcta labor del arte en este lugar? ¿La denuncia y la discursividad?

Jean Rancière en su emblemático texto *The Emancipated Spectator* declara:

La emancipación comienza cuando desafiamos la oposición entre ver y actuar; cuando comprendemos que los hechos auto-evidentes que estructuran las relaciones entre decir, ver y hacer, en sí mismos, pertenecen a la estructura de la dominación y el sometimiento.²⁶ (Rancière, 2009, p.13)

En el caso específico del proceso de montaje y puesta en escena de “Llegar a Ser Alguien” – componente práctico del proceso de investigación del proyecto - las modificaciones textuales que los participantes solicitaron a lo largo del proceso y luego de haber dado su consentimiento a la totalidad del texto teatral fueron escasas, sin embargo, significativas respecto de ciertos parlamentos que en la dramaturgia escénica aparecían en completa violencia y que tendían a verse mitigados en la experiencia cotidiana de comunicación oral. Es aquí, precisamente, donde surgió la posibilidad en la práctica, de desafiar las relaciones entre decir, ver y hacer y en consecuencia, percibir las relaciones de sometimiento y poder en el acto sumamente complejo de llevar un proceso de creación dramático y teatral a un colegio ‘en condición de riesgo’ y por tanto, etiquetado como vulnerable.

26 “Emancipation begins when we challenge the opposition between viewing and acting; when we understand that the self-evident facts that structure the relations between saying, seeing and doing themselves belong to the structure of domination and subjection.” Rancière, J. (Trad. Elliot, G.) (2009). *The Emancipated Spectator*, Nueva York: Verso. (Traducción personal de la versión en inglés.)



Fotografía de Carlos Martínez: Escena “Llegar a Ser Alguien” FONDEDOC 2015 en escuela Luis Arrieta Cañas, Peñalolén.

Helen Nicholson comparte la síntesis respecto de un debate en el Grupo de Narrativas Personales en Reino Unido y nos alerta de la pretensión de lo ‘real’ y su confusión con la ‘verdad’ en el trabajo artístico con comunidades:

Cuando las personas hablan sobre sus vidas, las personas mientan a veces; se olvidan un poco; exageran; se confunden; se equivocan. Sin embargo, están revelando verdades... el principio que guía podría ser que todo recuerdo autobiográfico es verdad: le corresponde al intérprete descubrir en qué sentido, dónde, y para qué propósito.²⁷ (Nicholson, 2005, p.90)

Tomar todo lo dicho por otro o por mí como reflejo inequívoco de experiencias pasadas, sin tomar en cuenta el proceso de ficcionalización que cada persona lleva a cabo cuando constituye un relato oral a partir de su memoria, es desconocer nuestra inherente naturaleza humana, siempre creadora en pos de dar sentido. Los relatos de los entrevistados hablaban de las carencias existentes en nuestra sociedad chilena, desafiada permanente-

27 “The Personal Narrative Group sums up the debate: When people talk about their lives, people lie sometimes, forget a little, exaggerate, become confused, get things wrong. Yet they are revealing truths... the guiding principle could be that all autobiographical memory is true: it is up to the interpreter to discover in what sense, where, and for what purpose.” Nicholson, H. (2005) *Applied Drama. The Gift of Theatre*, Nueva York: Palgrave McMillan. (Traducción personal del original en inglés.)

mente por su interculturalidad y un sistema económico que pareciera diseñado para prevenir a todo ser humano de la experiencia de la felicidad. Aun así y por sobre todo, hablaban del deseo de ser todo lo que realmente eran, hablaban del rol identitario que otorgan a la comunidad a la que pertenecen y hablaban de la profunda alegría que entrega poder expresar y ser reconocido como 'otro' por ese 'otro' que se vuelve 'uno'.



Fotografía de Carlos Martínez: Escena de "Llegar a Ser Alguien" FONDEDOC 2015 en colegio Luis Arrieta Cañas, Peñalolén.

Nuestra experiencia de trabajo en el proyecto de investigación de teatro comunitario que nació de una interrogante metodológica y por defecto, académica; nos forzó a valorar en profundidad el complejo entretejido que surge en el encuentro entre lo personal, lo político, lo estético y lo ético mientras se desarrolla la dramaturgia de una puesta en escena que busca hacer comunidad a través del teatro pero que en la gran mayoría de las ocasiones simplemente se ve forzada a realizar una aplicación de contenidos artísticos a un grupo social que por la carencia de un privilegio mayor no se reconoce a sí mismo como autorizado para relatar su propia historia.

He aquí, entonces, donde encontramos una importante diferencia entre el teatro comunitario y el teatro aplicado. El teatro comunitario surge de una comunidad que ha descubierto el poder de darse voz a sí misma; el teatro aplicado, surge de la necesidad de artistas como nuestro equipo que buscan el encuentro con la comunidad para darle voz a aquellos que reconocen que no la tienen. Dar voz a otro es lo que crea la dificultad ética ya que se funda en un privilegio. Ser consciente de mi privilegio es un privilegio en sí mismo. Facilitar el desarrollo y empoderamiento social de otro inevitablemente me pone por sobre él o ella. La vuelta de tuerca es difícil de encontrar en este punto. El impedimento señala así

una contradicción fundamental emplazada en el centro de todo trabajo artístico que espera ‘descubrir algo sobre el mundo’. A lo largo de estos 17 meses de trabajo, nosotras descubrimos más que algo sobre el mundo. Descubrimos la determinación jerárquica que domina las relaciones entre decir lo que quiero decir, ver lo que mis palabras implican y hacer el ejercicio de tomar conciencia ética a lo largo de todo el proceso.

Referencias bibliográficas

- Banks, S. y Rifkin, F. (et al.). (2014) *Performing Ethics: Using participatory theatre to explore ethical issues in community-based participatory research*, Reino Unido: Centre for Social Justice and Community Action, Durham University.
- Bidegain, M. (2011) Teatro Comunitario Argentino: Teatro habilitador y re-habilitador del ser social. Recorrido cartográfico por las temáticas de los espectáculos. *Stychmythia: Revista de Teatro Español Contemporáneo*, 11-12. doi: 81-88 ISSN: 1579-7368.
- Brecht, B. (Trad. Willet, J.) (1964) *Brecht on theatre*. Londres: Methuen Drama.
- Cech, E. (1 de Marzo de 2012). The privilege and cost of activism. Shelby Knox speaks on activism and the future of feminism. Gender News, Stanford University. Recuperado de <http://gender.stanford.edu/news/2012/privilege-and-cost-activism>
- Guía para Líderes Culturales y Artísticos de Barrios 2009 / Programa Creando Chile en mi Barrio. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Creando Chile en mi Barrio.* (2009) Santiago de Chile: Para una Democracia Ciudadana.
- Hammond, W. y Steward D. (Eds.) (2011) *Verbatim verbatim: Contemporary Documentary Theatre*, Londres: Oberon Books.
- Heddon, D. y Milling, J. (2006) *Devising Performance. A critical history*, Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Nicholson, H. *Applied Drama. The Gift of Theatre*, Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Olivari, J. L. (1987) Investigación – Montaje en Teatro Popular. En Muñoz, D., Ochsenius, C., Olivari, J.L. Poética de la población marginal. El teatro poblacional chileno 1978-1985. Antología crítica. (PP-133-153). Minneapolis: The Prisma Institute.
- Proaño Gómez, L. (2013) *Teatro y Estética Comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política*, Buenos Aires: Biblios.
- Rancière, J. (Trad. Elliott, G) (2009) *The Emancipated Spectator*, Nueva York: Verso.
- Read, A. (2009) *Theatre, Intimacy & Engagement. The Last Human Venue*, Reino Unido: Palgrave Macmillan.
- Sánchez, J. A. (2007). Prácticas de lo real. En Sánchez, J. A. Prácticas de lo real en la escena contemporánea. Recuperado de http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/pdf/n3_01.pdf
- Thompson, J. (2011) *Performance Affects. Applied Theatre and the End of the Effect*, Reino Unido: Palgrave Macmillan.