



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



Universidad de la República
Facultad de Psicología

Teatro comunitario.
Tejiendo vínculos, sosteniendo vidas.

Trabajo Final de Grado

Modalidad: Monografía

Diego Candal

C.I.: 2.977.883-6

Tutora: Prof. Cecilia Baroni

Revisor: Prof. Diego Cuevasanta

Montevideo, Uruguay

Julio, 2025

Agradecimientos

A la Facultad de Psicología, por brindar un espacio de reunión y aprendizaje con docentes y pares que permite aprender a pensar de otras formas.

A la UDELAR y su nivel académico, al cual podemos acceder en formas que en otros países de la región no existen, o tienen mayores dificultades de acceso.

Al colectivo Radio Vilardevoz, por demostrar desde hace 28 años que es posible una atención con perspectiva comunitaria a la salud mental y al desamparo social. Siendo un faro de referencia sui generis en dicho campo, su tesón y apertura a la participación estudiantil, influyeron en gran medida a la hora de decidir la temática de esta Tesis.

Especialmente a Roxana, mi compañera de todas las horas.

“Son cosas chiquitas. No acaban con la pobreza, no nos sacan del subdesarrollo, no socializan los medios de producción y de cambio (...) Pero quizá desencadenen la alegría de hacer, y la traduzcan en actos. Y al fin y al cabo, actuar sobre la realidad y cambiarla, aunque sea un poquito, es la única manera de probar que la realidad es transformable.”

Galeano, 1992 (pp. 84-85)

Resumen

El presente trabajo monográfico pretende plantear el potencial del Teatro Comunitario como promotor de procesos de transformación social, considerándolo como un espacio que estimula el fortalecimiento y empoderamiento de las comunidades a través del encuentro. Asimismo se vinculan sus actividades a algunos conceptos que integran el paradigma de salud mental comunitaria.

Entendiendo que las actividades desarrolladas en su espacio lo habilitan a cumplir con una función básica, la del sostén individual mediante la acción grupal, se intenta reflexionar acerca de su utilidad como posible espacio de ayuda, de escucha, de contención, abierto a la participación plural. Teniendo en cuenta que sus dinámicas de acción lo hacen un espacio funcional al desarrollo de prácticas comunitarias, se considera que estas podrían favorecer una reconstitución del tejido social.

En el transcurso del trabajo se reflexionará sobre el vínculo humano con el teatro y se expondrán algunos vínculos con el campo de la psicología, integrando antecedentes y experiencias de teatro comunitario en distintos países y culturas. También se abordará el concepto de promoción de salud y se reflexionará sobre el rol del psicólogo y su ética de intervención en la comunidad.

Conceptualizando al teatro comunitario como un dispositivo social, se plantea que el espacio promueve la construcción de ciudadanía y de sujetos políticos orientados a la acción, mediante la participación plural y horizontal. Lo que constituye un camino posible hacia la construcción diaria de una sociedad más equitativa y democrática.

Palabras clave: participación, salud mental, teatro comunitario, tejido social, capitalismo

ÍNDICE

1 - Introducción.....	5
2 - El teatro, un antiguo amigo de la humanidad.....	9
3 - Algunos nexos con la Psicología	14
4 - El teatro comunitario - Antecedentes y actualidad.....	18
5 - Salud Mental Comunitaria, una forma distinta de intervención.....	23
6 - El teatro comunitario como dispositivo del paradigma de salud mental comunitaria.....	32
7 - Reflexiones finales.....	38
4 - Referencias.....	41

1 - Introducción

La presente monografía se presenta en el marco del trabajo final de grado de la Licenciatura en Psicología de la Universidad de la República. A través de la misma subyace en líneas generales, el propósito de reivindicar la diversidad del Teatro y su vínculo cotidiano con nosotros, más allá de los lugares comunes que lo identifiquen como un mero formato de entretenimiento. También se intenta explorar a través de diversos autores, las posibilidades brindadas por la práctica teatral para trabajar con la comunidad y sus desafíos, invitando al lector a observar y considerar el potencial del teatro comunitario como integrador social.

La elección de la temática es el resultado de aunar algunas experiencias significativas de mi ciclo vital, como el cursar la licenciatura en psicología y el realizar una formación actoral en la escuela Implosivo, con un interés personal por el trabajo con lo comunitario. Este último aspecto estuvo presente dentro y fuera de mi trayectoria académica en la facultad, al haber participado en distintas experiencias en ese ámbito.

El hecho que me llevó a decidir cursar la Licenciatura en Psicología, se dio en 2016 al participar junto a las llamadas brigadas solidarias del SUNCA, en algunas tareas de ayuda en la ciudad de Dolores, poco después del tornado que derrumbó numerosas construcciones. En un fin de semana compartimos actividades de levantamiento de escombros y ayudas de otro tipo junto a estudiantes de otras facultades. Esa vivencia me movilizó y fue contundente lo que pasó en mi interior al retirarnos de la ciudad, cuando varias personas de la comunidad vinieron a despedirnos. El encuentro con parte de esa población afectada y con quienes compartí tareas, dejó plasmado en mí un sentimiento de gratitud por lo experimentado y la convicción de querer trabajar con las personas mediante el quehacer psicológico. En 2019, ya dentro de la facultad, participé del curso-taller sobre Cooperativismo, Asociativismo y Economía Social y Solidaria. Luego accedí a la práctica del ciclo integral “Intervención en sala H. Vilardebó”, pero debido al surgimiento de la pandemia por COVID y ante la restricción de visitas al hospital, la misma se trasladó al Centro Virada; un establecimiento con formato de cooperativa destinado a la rehabilitación psicosocial de personas con padecimiento psíquico en situación de calle. Y en el último tramo de la carrera tuve la oportunidad de cursar la práctica de graduación “Localmente loc@s”, en la cual pude compartir tareas y experiencias con integrantes del colectivo Radio Vilardevoz.

Lo experimentado en ambas prácticas me llevó a ser más consciente de la potencia de la organización grupal para ayudar a atenuar y/o solucionar diversas problemáticas de vida.

En ambos colectivos llegué a apreciar el empoderamiento desde el cual las personas deciden los caminos a seguir como grupo, a través de asambleas donde cada voz es

escuchada, por lo que me fue evidente la importancia y utilidad de la organización colectiva para ayudar en problemáticas de vulnerabilidad social.

A fin de ordenar las temáticas expuestas, a continuación se enumera brevemente el contenido de cada capítulo. En el primero, se exploran las dinámicas del teatro a través del tiempo, sus particularidades y algunas características de la relación actor/espectador. En el segundo capítulo se exponen algunos contactos entre el campo de la Psicología y el del teatro, visibilizando un vínculo cercano de influencia mutua. En el tercer capítulo a través de diversos autores, se intenta explorar algunos antecedentes del teatro comunitario, dando cuenta de su historia y de sus avances en el tiempo. En el cuarto capítulo se profundiza en algunas características del paradigma de salud mental comunitaria y del concepto de promoción en salud, y sus diferencias respecto a ciertas prácticas y lógicas del ámbito psiquiátrico. Por último, en el quinto capítulo se intenta articular las características de funcionamiento del teatro comunitario, con los fines buscados por la atención a la salud mental con perspectiva comunitaria, visibilizando sus coincidencias.

Paralelamente a la actividad monográfica, este trabajo pretende - desde un posicionamiento filosófico político comunitario - plantear la validez del teatro comunitario como dispositivo mediador para facilitar la creación y fortalecimiento de vínculos sociales. También procura visibilizar el potencial y la importancia de la actividad grupal, entendiendo que la unión de las personas mediante objetivos en común, es la clave para obtener cambios verdaderos en cualquier ámbito.

El considerar algunos desafíos en lo social, como las personas en situación de calle, el narcotráfico, las cárceles como reproductoras de la cualidad delictiva, el consumo problemático de sustancias legales e ilegales, la violencia intra y extrafamiliar, la agresividad comportamental que parte de nuestra sociedad ha ido adquiriendo, etc., reforzó la elección temática de este trabajo final. Parecería que hemos llegado a un punto donde las problemáticas de nuestros sistemas de organización social, y de ciertas instituciones públicas, están desbordando su propio funcionamiento. En este sentido Deleuze (1999) plantea que “Todos los centros de encierro atraviesan una crisis generalizada: cárcel, hospital, ... , escuela, familia” (p. 5).

Dichas problemáticas están insertas en un modo de vida moldeado a nivel global mediante la hegemónica economía de mercado, el viejo y conocido Capitalismo. Este sistema ha mutado a través del tiempo convirtiéndose en un capitalismo de superproducción, el cual “ya no compra materias primas ni vende productos terminados o procede al montaje de piezas

sueñas. Lo que intenta vender son servicios, lo que quiere comprar son acciones. No es un capitalismo de producción sino de productos, es decir, de ventas o de mercados” (Deleuze, 1999, p. 7).

En esta era donde el marketing ha pasado a ser un instrumento de control social, “Los individuos han devenido ‘dividuales’ y las masas se han convertido en indicadores, datos, mercados o ‘bancos’ ” (Deleuze, 1999, p. 7). El mantenerse viviendo dentro de las exigencias del sistema capitalista actual, implica presiones, consumo, y en ocasiones el uso de sustancias legales o ilegales para sostenerse en él. Irónicamente el vivir “por fuera” de este sistema, comparte algunas de esas características. Donde sea que se pueda estar, las consecuencias derivadas de dichas exigencias son palpables en fenómenos como la soledad relacional, la depresión, la ansiedad, los ataques de pánico, los suicidios, etc. Por otra parte factores propios de esta era como el consumismo (adquirir algo sin necesitarlo realmente), el pensamiento individualista (derechos del individuo por encima de la sociedad) y la variedad y disponibilidad de lo tecnológico, han incidido en la fragmentación de lo social y en un aumento del aislamiento individual.

Al respecto, Bauman (2001) comenta que “La incertidumbre del presente es una poderosa fuerza *individualizadora*. Divide en vez de unir, ... Temores, ansiedades y quejas nacen de una manera tal que se padecen en soledad. No se suman, no se acumulan en una ‘causa común’ “ (p. 35). Esta serie de circunstancias ha tenido una importante afectación en la salud mental de las personas. En este sentido Han (2012) menciona que “la carencia de vínculos, propia de la progresiva fragmentación y atomización social, conduce a la depresión” (p. 29). A su vez, Bauman (2001) señala que “La depresión mental - un sentimiento de propia impotencia, de incapacidad de actuar ..., de inadecuación a las tareas de la vida - se convierte en la *malaise* [malestar] emblemática de nuestra época moderna tardía o postmoderna” (p. 56).

Es evidente que el factor tecnológico se posiciona hegemónicamente, estando presente en cada vez más ámbitos y por ende, teniendo gran incidencia en los procesos de subjetivación humana. La forma en que nos percibimos y nos comunicamos está cambiando aceleradamente. Al respecto Han (2014) menciona que “por la eficiencia y comodidad de la comunicación digital evitamos cada vez más el contacto directo con las personas reales, es más, con lo real en general. El medio digital hace que desaparezca el enfrente real” (pp. 28 - 29).

Ante este estado de situación, y entendiendo que mediante la violencia y la imposición no pueden obtenerse resultados saludables, este trabajo tiene como objetivo principal plantear el potencial del Teatro Comunitario como dispositivo social que favorece los lazos sociales,

entendiendo que su dinámica de funcionamiento lo habilita a cumplir con una función básica, la del sostén individual mediante la acción grupal. Este espacio de encuentro creado a partir de un colectivo organizado, puede funcionar como un generador y/o potenciador de características personales que fomenten la creación y fortalecimiento de vínculos sociales. Y además de ello, brindar a la persona la oportunidad de conocerse mejor, de estimular el desarrollo de su pensamiento crítico, su capacidad de interrelacionarse con otras personas, de empoderarse como sujeto político para la toma de decisiones.

Este trabajo considera que hoy más que nunca urge potenciar las dinámicas de intervención planteadas por el paradigma de salud mental comunitaria, para estimular la creación de vínculos solidarios dispuestos a la acción con un otro, para el logro de objetivos que hagan al bienestar común. Por ello intenta recabar los aportes que puede brindar la perspectiva comunitaria para re pensar entre todas y todos, otros caminos de abordaje y ayuda que promuevan la reconstitución de un tejido social “que está lastimado” (Baroni, 2025, 32:41).

2 - El teatro, un antiguo amigo de la humanidad

“El teatro es algo que existe dentro de cada ser humano” (Boal, 2002, p. 21)

A lo largo de su historia, ya sea con fines rituales, religiosos, o de entretenimiento, la humanidad ha encontrado en el teatro el ámbito para vehiculizar su necesidad de representar sus mitos, sus temores, sus orgullos, sus victorias, sus derrotas, sus proezas, sus infortunios, sus alegrías, sus locuras, entre otras circunstancias que le son propias. Desde los antiguos anfiteatros hasta las modernas salas actuales, pasando incluso por cualquier espacio sencillo que pueda ser utilizado como escenario, parte de la humanidad se ha dado cita para presenciar una diversidad de expresiones amparadas en el marco teatral. Esta forma de arte, una de las más antiguas vigente hasta el presente, se ha caracterizado por integrar diversas formas de expresión tales como el canto, la expresión corporal, la escritura, el arte escénico, el vestuario, el maquillaje, la música, etc.

Considerando la amplitud de las prácticas y conceptualizaciones teóricas vinculadas al teatro, es útil referir a una noción básica dada por Grotowski (1992) quien define al teatro “como lo que ‘sucede entre el espectador y el actor’” (p. 27). Este hecho se hace claro al considerar que, mediante la representación de escenas, el teatro pretende transmitir emociones, pensamientos, reivindicaciones, reflexiones, etc., a un público que deberá estar atento en la visión y la escucha. Estos requerimientos se justifican dada la particularidad natural que presenta el teatro frente a otros formatos, como por ejemplo las películas. El acto teatral es un momento único, fugaz e irrepetible, dado que la persona que lo representa probablemente imprimirá algún matiz distinto a su actuación en distintas funciones de una misma obra. Cualquier sutileza, cualquier detalle ínfimo, un cambio en la expresión gestual, una inflexión en la voz, darán al espectador atento un material extra para elaborar su propia suposición acerca de lo que sucede en la escena. Por lo que surge que esa cualidad de lo efímero se hace presente únicamente en el teatro, durante ese instante en el que la persona entrega al público una representación, con las técnicas y herramientas que en ese momento pueden brindarle su cuerpo, sus emociones y su psiquismo.

En un sentido más amplio también puede conceptualizarse al teatro como una forma de arte con códigos propios que le dan el carácter de disciplina. En este sentido Pavis (1998), distingue entre códigos específicos, no específicos y mixtos, a la vez que destaca el papel de un código hermenéutico que opera a nivel preconsciente en el espectador.

Según la Real Academia Española (2014) el término Teatro refiere al “Edificio o sitio destinado a la representación de obras dramáticas o a otros espectáculos públicos propios de la escena”. Dado lo acotado de esta definición, es más útil para los fines de este trabajo referir a la esencia del mismo, y esta se halla al indagar en sus raíces etimológicas. Siguiendo a D’Amico (1954) podemos hallar que la palabra “teatro” proviene del verbo griego “theaomai”, el cual significa ver, mirar. Precisamente en ese mirar radica una de las bases fundamentales del teatro, ya que el aspecto visual es la característica con más potencial de enriquecimiento mediante múltiples alternativas, solamente limitadas por la imaginación de quien está diseñando y creando el acto a presentar. Los ojos son la puerta de entrada más usual para que el teatro pueda servirse de la sensibilidad, la capacidad de sorpresa, el entendimiento, el pensamiento, las creencias de quien observa, y de esa manera intentar generar algo a quienes participan de la experiencia. El aspecto visual es tan esencial que aún presenciando una representación sin sonidos, es posible darse cuenta de lo que el acto escénico quiere transmitirnos, siempre y cuando lo haga con la suficiente claridad. Por supuesto que el resto de nuestros sentidos también juega en esta historia, dadas las posibilidades sensoriales que brinda el cuerpo humano. El tacto, el olfato, los oídos y el gusto también son una valiosa vía para recibir estímulos que brinden información acerca de lo que el acto quiere transmitir. Un claro ejemplo de dichas posibilidades es la experiencia propuesta por el Teatro Ciego (<https://teatrociego.org/>), desarrollado en Argentina a principios de la década de 1990. En sus diversas obras puestas en cartel se sirven de la oscuridad para anular la vista de quienes actúan y de quienes van a “sentir” el espectáculo. Con ese ambiente creado, se emplean variadas formas de estimular los sentidos tales como objetos táctiles con distintas texturas, sonidos envolventes, temperaturas, aromas, líquidos, etc., para lograr una experiencia inmersiva en quienes participan.

En sus orígenes el teatro se tomaba como un espacio destinado al entretenimiento del público, y el espectáculo se efectuaba en dos zonas claramente identificadas: la de quienes actuaban y la de los espectadores. Con el paso del tiempo esta forma de interpretar el acto teatral fue ampliándose, mediante autores que buscaron a través de sus obras darle otros elementos de reflexión al público, intentando posicionarlo en un lugar distinto al del observador pasivo y rompiendo con las formas tradicionales de representación. En ese sentido uno de los exponentes más notorios fue el director alemán Bertolt Brecht, al crear obras con un potente contenido político que buscaban hacer pensar a las personas acerca de lo que estaban observando y dando al público la misma importancia que le daba a la obra en sí. Ejemplo de ello es su singular creación conceptual conocida como alienación,

una técnica mediante la cual buscaba impedir que el público pudiera identificarse y empatizar con personajes de la obra.

Al respecto Brook (2012) comenta que para Brecht:

un teatro necesario no podía perder de vista ni siquiera por un instante la sociedad a la que servía. No había una cuarta pared entre actores y público: el único objetivo del actor consistía en crear la respuesta precisa en un público por el que sentía respeto total. Y debido a ese respeto, Brecht introdujo la idea de alienación, ya que esta es una invitación a hacer un alto: la alienación corta, interrumpe, levanta y expone algo a la luz, nos obliga a mirar de nuevo. ... La alienación es una llamada al espectador para que trabaje por sí mismo, para que se haga cada vez más responsable de lo que ve, solo si le convence en su calidad de adulto. (p. 102)

Es decir que el teatro como hecho grupal, tiene el potencial de reunir distintas subjetividades bajo una misma consigna, y a partir de ello crear nuevos puntos de vista mediante la reflexión y la concientización. Entonces es viable pensar que a partir de ese encuentro entre las personas el teatro produce además un movimiento interno en ellas, ayudando a que integren otras formas de considerar situaciones, ampliando su percepción y entendimiento sobre las mismas. Algunos autores realizan aportes en dicha dirección, como D'Amico (1954), quien considera que "el teatro, por su naturaleza misma, se dirige a una colectividad" (p. 10). Por otra parte Grotowski (1992) menciona que "el teatro es un acto engendrado por reacciones humanas e impulsos, por contactos entre la gente" (p. 52). Mientras que Boal (2002) considera que "el teatro es conflicto, lucha, movimiento, transformación" (p. 121), y continúa, "es lo que pasa de uno a otro, y no una cualidad que reside en uno o en otro" (p. 375). En dichos conceptos se pone de manifiesto la relevancia de los vínculos humanos, de la creación en la grupalidad y del encuentro entre quienes participan. El encuentro grupal hace que el teatro pueda funcionar como un mediador que ayuda a abrir la sensibilidad propia a lo ajeno, a lo que es externo, llevando a poder empatizar con situaciones que forman parte de la vida cotidiana de las personas, para intentar integrar nuevas formas de entenderlas, procesarlas, y posteriormente ponerlas en acción.

El movimiento hacia el acto que cotidianamente llevamos a cabo los humanos, está vinculado al concepto de Teatralidad Social. Generalmente dentro de las normas sociales de convivencia, las personas utilizan una actitud determinada para interactuar en un ambiente concreto. En ese sentido Rozik (2014) afirma que "los actos ... indican otros aspectos del hacedor y circunstancias tales como el temperamento, el contexto social, la educación, los sentimientos momentáneos y las emociones" (pp.208-209). Por lo que la forma en la que la

persona actúa o reacciona ante un evento dado habla de sí misma, de su personalidad. Por supuesto que no todas las personas actúan siguiendo las mismas normas sociales, pero tengan la actitud que tengan ante cualquier situación, siempre estarán actuando para lograr un determinado objetivo. Rozik (2014) menciona que “en la vida real las personas actúan para cambiar situaciones. Un acto es la parte perceptible de una acción” (p. 208). Entonces se hace evidente que la actuación en los humanos no se circunscribe únicamente al escenario, sino que día a día actuamos para lograr algo que necesitamos o queremos. Considerando este hecho es interesante lo planteado por Remedi (2014) en cuanto al vínculo entre la creación artística y su fuente de insumos, la vida real, las experiencias cotidianas:

El teatro ha de verse como un “género de discurso secundario” que se construye a partir de “otro teatro”, un teatro primero: el teatro de la vida social, de la vida cotidiana. Al tomarla y ponerla en escena, como parte de un quehacer artístico, el arte-teatro deforma o altera *fundamentalmente* esa teatralidad primaria. ... Al mismo tiempo, ..., su capacidad de representar, jugar o decir teatralmente, y hasta de transgredir, descansa sobre esa teatralidad primaria en la que somos socializados y aprendemos culturalmente. (p. 10)

Es decir que nuestras interacciones sociales utilizan la actuación como forma de comunicarnos, por lo que la cualidad de lo teatral se encuentra instaurada en nuestras formas de comportamiento social. Este hecho posiciona a la teatralidad social cotidiana como un elemento de base comportamental en nuestra sociedad, ya que a través “de sus formas, de su carácter estético, de su paradójica invisibilidad (en la medida en que la naturalizamos y la dejamos de ver) ..., se produce y se sostiene ... un orden social, económico, político, cultural” (Remedi, 2014, p. 11).

Con el material creado y su estética el teatro brinda la oportunidad de contar historias, habilitando a quienes participan a resonar con ellas y a poder identificarse con otras personas en ese proceso. La cualidad vanguardista, sofisticada, simplista, rústica, técnicamente compleja, etc., del acto a presentar, intentará provocar un impacto en quien observa, que deberá ser funcional al mensaje principal de la obra; lo que se quiere transmitir a quien observa apelando a sus emociones y su capacidad de pensamiento. En este sentido Boal (2002) considera que “los humanos son capaces de verse en el acto de ver, capaces de pensar sus emociones y de emocionarse con sus pensamientos” (p. 26). De hecho el teatro se vincula directamente a las emociones, ya que permite conectarse con la alegría, el miedo, el amor, el odio, etc., se esté actuando o se esté únicamente observando la escena. El hecho teatral es un devenir continuo de interacciones entre quienes actúan interpretando

personajes y el público que observa los acontecimientos. Quien actúa percibe al público y éste percibe lo que transmite quien actúa, dándose un intercambio que enriquece el mero hecho artístico. Esta serie de características hacen del teatro un medio de expresión artística con una potente capacidad para conmover, apelando a la sensibilidad de la persona que observa. Dicho motivo es una de las bases en la generación de procesos grupales vinculados a una gran variedad de objetivos, dada la versatilidad y apertura del teatro para el desarrollo de lo diverso, lo identitario, lo plural y lo multi dimensional.

Dados los procesos psíquicos y físicos puestos en juego, en más de una ocasión las dinámicas y las técnicas teatrales han sido utilizadas por diversas corrientes de la Psicología, o han influido en la creación de sus corpus teóricos; configurando un vínculo de cercanía entre el arte y el campo del quehacer psicológico. En el próximo capítulo se detallan dichos puntos de contacto a través del tiempo.

3 - Algunos nexos con la Psicología

“El Teatro se basta a sí mismo puesto que es de por sí terapéutico. Es un proceso lúdico y consciente que tiene resonancias inconscientes” (Klein, 2017, p. 73).

El ámbito de la Psicología se ha vinculado en numerosas ocasiones con el teatro mediante autores que, o han integrado técnicas de dicho arte como herramienta para metodologías con fines terapéuticos, o se han inspirado en sus características para crear nuevos métodos para su praxis clínica. En este sentido Marugán (2017), menciona que el teatro “manifiesta lo inconsciente, como el soñar, como el síntoma neurótico, como el lapsus, como el chiste, como el juego infantil... Pero con algunas ventajas: el teatro se comparte, organiza una trama simbólica que da cierta estabilidad al sujeto ...” (sección “Representación teatral”). En cuanto al juego es relevante destacar el aporte hecho por Winnicott (1971/1993), quien considera que “en el juego, y solo en él, pueden el niño o el adulto crear y usar toda la personalidad, y el individuo descubre su persona sólo cuando se muestra creador” (p. 80). Este aspecto es uno de los pilares fundamentales para visualizar el potencial del teatro comunitario como facilitador en la creación de nuevos vínculos. Ya que en ese jugar a ser otra persona o incluso elaborar un personaje en base a uno mismo, las personas exploran su interior descubriendo sus recursos internos, experimentando un trabajo de autoconocimiento que puede hacerlos más conscientes de su potencial, su personalidad, sus habilidades, sus carencias, sus herramientas emocionales e intelectuales. Ese descubrirse a sí mismo, tiene el potencial de empoderar a la persona, al conocer mejor qué es lo que tiene para brindar a la comunidad y cuales son sus limitaciones.

En el caso de Kesselman y Pavlovsky (1989), han unido elementos del teatro como la dramatización y técnicas de juego a la práctica con dispositivos grupales terapéuticos, creando una nueva forma de pensar dichos dispositivos llamada multiplicación dramática. La misma se apoya además “en los aportes deleuzeanos sobre la multiplicidad y la lógica rizomática de producción” (Falleti, 2015, p. 203). Dicha práctica busca brindar un espacio donde mediante la producción y dramatización de escenas, los integrantes del grupo trabajen sucesos vivenciales con su cuerpo, sus emociones y su palabra. Al exteriorizar al grupo esa información, pasa a ser insumo para trabajarse y procesarse colectivamente, propiciando generalmente “sentimientos de cohesión grupal, motivación y pertenencia” (Falleti, 2015, p. 203). En palabras de Kesselman y Pavlovsky (1989) “lo que los integrantes de un grupo hacen es agenciarse de una parte de la escena original y acoplarla a una sensación-imagen o idea a través de una forma dramática” (p. 29).

Otro caso de integración de dinámicas teatrales en el ámbito de la psicoterapia grupal, es el efectuado por Jacob Moreno (1966) mediante la creación del Psicodrama, al cual el autor define como un método “que sondea a fondo la verdad del alma mediante la acción” (p. 109). Puntualiza que “El Psicodrama es terapia profunda de grupo. Empieza donde termina la psicoterapia de grupo y la amplía para hacerla más efectiva” (Moreno, 1966, p.108). Mediante la incorporación de elementos conceptuales del teatro tales como el escenario, el protagonista, el director y el público, el Psicodrama pretende llevar a la persona “a ser en escena lo que es, pero más profunda y claramente que como lo manifiesta en la vida real” (Moreno, 1966, p. 111). El objetivo de la técnica, basada en el juego de roles y la expresión espontánea y dramática de sentimientos, es el surgimiento de una emocionalidad catártica en la persona que la lleve a darse cuenta de sus pensamientos, emociones y patrones de conducta. Moreno (1966) posiciona dicho concepto como una característica distintiva de la técnica, llamándolo “catarsis integradora” (p. 112). En este sentido es útil mencionar un ejemplo práctico de dicha técnica mostrado en una secuencia de la película “Locura al aire”, en la que un grupo de integrantes del colectivo Radio Vilardevoz simulan estar sentados en el avión previamente al vuelo real. Mientras algunas personas actúan la situación a través de personajes como la azafata, el piloto, etc., van surgiendo las ansiedades y expectativas provocadas por el vuelo que abordarán dentro de pocos días. Mediante la escena representada se transmite lo que las personas viven y desean vivir, en un clima de contención y respaldo emocional. Desde la toma de un rol vivencial se pretende potenciar lo mejor de cada persona para la nueva experiencia que tendrán en breve. (Cano y Cuba, 2018, 1:05)

Por otro lado Fritz Perls (1976), neuropsiquiatra y analista creador de la corriente terapéutica vivencial Gestalt, toma aportes fundamentales del teatro enfocándose en el “aquí y ahora”, utilizando la relación terapéutica del momento presente para trabajar problemáticas (p. 69). Siguiendo a Peñarrubia (1998), surge que el autor tuvo un temprano vínculo con el teatro, ya que durante su adolescencia tomó clases teatrales con el director Max Reinhardt y posteriormente integró a su práctica clínica diversas dinámicas basadas en técnicas de actuación (p. 58).

También en la técnica terapéutica llamada Drama terapia, basada principalmente en el juego de roles, puede distinguirse un claro vínculo entre el teatro y la psicología. Siguiendo los aportes de Landy (1991), se describe el uso del juego de roles a modo de puente entre la experiencia interna y la realidad externa para trabajar con la persona.

En palabras del autor:

In drama therapy, both client and therapist work in role and through role. The process of healing occurs as clients are able to uncover an embedded role structure that in many ways determines their behaviour, and move toward a reordering of that structure in order to take more control of those functional roles that serve them well, while at the same time, diminishing the power of the controlling, dysfunctional ones. [En Dramaterapia, tanto el cliente como el terapeuta trabajan en el rol y a través del rol. El proceso de sanación se produce cuando los clientes descubren una estructura de roles arraigada que, en muchos sentidos, determina su comportamiento y avanzan hacia una reorganización de dicha estructura para asumir un mayor control de los roles funcionales que les son útiles, disminuyendo al mismo tiempo el poder de los roles controladores y disfuncionales]. (pp. 4 - 5)

Otro nexo importante entre la Psicología y el Teatro se ha dado con la creación de un enfoque innovador en el campo de las teorías psicoterapéuticas: el Esquizodrama. El mismo fue ideado y desarrollado por el Psicoanalista y Psiquiatra Argentino Gregorio Baremlitt (2014), a partir del estudio del Esquizoanálisis creado por Gilles Deleuze y Félix Guattari. Dicho enfoque toma aportes principalmente “del teatro de la crueldad y el del absurdo” (p. 22). Este método de trabajo con personas comparte numerosas características de funcionamiento y aplicación con el Teatro Comunitario, ya que según Baremlitt “el ejercicio del Esquizodrama puede practicarse con preferencias terapéuticas, pedagógicas, artísticas, así como políticas y filosóficas, pero en todas ellas está enfocado en el objetivo de potencializar la capacidad inventiva, tanto de quienes lo practican, como de sus usuarios” (p. 20).

Por otra parte, considerando el aspecto psicológico implícito en las dinámicas vinculares que se dan cotidianamente entre las personas, también pueden hallarse vínculos con el teatro.

En ese sentido, Rozik (2014) comenta:

Erving Goffman señala, en *The Presentation of Self in Everyday Life* (La presentación de la persona en la vida diaria), que las nociones utilizadas durante siglos para el teatro son también compatibles para describir los mecanismos de la interrelaciones sociales, en especial las “técnicas” empleadas cuando las personas se presentan frente a otros: “Supongo que cuando un individuo se muestra ante otros, tendrá muchos motivos para tratar de controlar la impresión que ellos reciben de dicha situación ... (p.201)

Este argumento describe claramente cómo las personas actuamos de determinada forma, intencionadamente o no, al interactuar con otra persona. En ese momento se brinda una imagen al exterior que habla de nosotros, y ese mensaje se decodifica conforme a la personalidad de nuestro interlocutor. Mediante este acto estructuramos nuestra presentación personal, la cual tiene el potencial de ayudarnos a lograr un objetivo determinado en cualquier ámbito. Tenemos la libertad de crear un personaje a voluntad o ser nosotros mismos, dependerá de la conveniencia. Esa capacidad de modificar y controlar actitudes, reacciones y conductas físicas y psíquicas es parte de la esencia de la actuación, por lo que queda meridianamente claro que las dinámicas puestas en práctica en la actividad teatral forman parte de nuestra cotidianidad a la hora de interactuar con otros seres vivos. Esa cotidianidad compartida con otros, con su continuo vaivén y dinamismo, es una de las fuentes de insumos más importante del Teatro Comunitario, y una de las razones que justifican su existencia.

4 - El teatro comunitario - Antecedentes y actualidad

Si bien las experiencias de Teatro Comunitario guardan similitudes entre sí, los conceptos que definen a este formato artístico pueden variar dependiendo de quien los haya planteado. Fernandez (2015) expresa que “es una actividad que apunta a fortalecer, recrear y generar nuevos lazos de sociabilidad” (p. 177). Para Scher (2010) “es una ambiciosa construcción político - cultural que dialoga con la vida extrateatral” (p. 129). En el caso de Bidegain (2008, citada por Remedi, 2014), expresa que “la idea primordial ... del teatro comunitario es inclusiva, entiende que el arte debe formar parte de la vida de las personas y que se puede aprender junto con el otro aún siendo parte de otra generación” (p. 135).

El concepto de teatro comunitario al que quiere adherir este trabajo es el de un “teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad” (Scher, 2010), idea similar a la expresada por Bidegain (2011), cuando menciona que “el teatro comunitario es de y para la comunidad ...” (p. 1). Es decir, se plantea como un espacio de expresión teatral donde las personas puedan plantear problemáticas e inquietudes cotidianas, y ensayar posibles soluciones a las mismas mediante los aportes de sus integrantes, promoviendo una mejora en las condiciones de vida de las comunidades. Este trabajo visualiza dicho espacio como una usina cultural de la comunidad, teniendo el potencial de ser productor de subjetividad y formador de conciencia política. En este sentido, Del Campo (2004) menciona que en ese planteo subyace la noción del teatro hecha anteriormente por Barthes; entendiendo al teatro como:

máquina cibernética ... productora y modeladora de sensibilidades sociales a través del uso de una pluralidad de códigos teatrales puestos en escena en ... la sala teatral, en la calle o en el gran escenario abierto y sin límites que constituye la vida pública de una sociedad. (Del Campo, 2004, p. 31)

Dicha concepción describe sintéticamente los posibles efectos del teatro en la subjetividad humana, y los elementos usados para intentar movilizar la sensibilidad de la persona a través de sus sentidos. Estas características son las que hacen útil al teatro para el trabajo con la comunidad, utilizando como insumo el material interno que la experiencia vital de las personas ha ido creando con el tiempo. Igual importancia guarda la versatilidad del concepto de espacio, ya que no queda reducido a un ambiente cerrado, sino a cualquier lugar donde un grupo pueda reunirse a crear.

En cuanto a los antecedentes, de acuerdo a Carlos Fos (2009, citado por Fernández, 2015), pueden situarse experiencias de similares características a las que tiene actualmente el teatro comunitario en Latinoamérica, en el teatro anarquista de principios del siglo 20. Ya que “trabajan con la creación colectiva, la participación plena en el proceso de producción, y muestran la necesidad de contar historias vividas y la construcción de un cuerpo social sustentado por la horizontalidad y la solidaridad” (p.22).

También pueden hallarse similitudes conceptuales en actividades llevadas a cabo en Inglaterra y Estados Unidos durante la década de 1970, vinculadas al Arte Comunitario. En este sentido Palacios Garrido (2009) menciona que en ambos países uno de los principales objetivos subyacentes a dichas prácticas fue el de “mejorar los espacios públicos donde vivía la clase trabajadora, promoviendo que fueran los propios residentes, agentes activos en la transformación de ese entorno” (p. 203). En el caso de Estados Unidos, la investigadora Cohen Cruz (2005), ha trabajado con expresiones teatrales de ese país a las que llama “performances con base en la comunidad”, las cuales intentan producir una transformación en lo social y preservar las características de las culturas locales. En dicho trabajo Cohen-Cruz (2005), distingue algunos precedentes de Teatro Comunitario en Estados Unidos durante la década de 1960, como la compañía “El Teatro Campesino”, de Luis Valdez. También a principios de la década de 1970 surge la creación del “Teatro Nacional de Aztlan”, una coalición nacional de compañías teatrales chicanas activistas, que sirvió para apoyar a los grupos en su crecimiento estético y político. Además destaca a teatros relacionados con la defensa de derechos civiles, en los que prima la acción colectiva para la resolución de problemáticas de la comunidad.

Segun Fernandez (2015) también durante las décadas del 60 y 70 se ubican precedentes en Latinoamérica con experiencias como el Teatro Colombiano, que funcionó en base a la creación colectiva y el Teatro del Oprimido creado por Augusto Boal en Brasil, el cual fue influenciado por el teatro épico de Bertolt Brecht y por la pedagogía del oprimido de Paulo Freire. El mismo “cuenta con un conjunto de ejercicios, juegos y técnicas teatrales que tienen por objetivo redimensionar al teatro como un instrumento eficaz en la comprensión y búsqueda de alternativas para problemas sociales e interpersonales.” (Bang, 2016, p.118). Según Fernandez (2015) con este formato Boal pretendía “generar, por medio de la transformación del espectador en actor, un proceso a través del cual este vaya tomando conciencia de su situación y pueda generar un cambio en sus condiciones reales de vida” (p.24). Es decir que se busca el empoderamiento de las personas mediante la toma de conciencia de su propia situación. Que la persona entienda las circunstancias por las que está atravesando es un factor clave para poder buscar alternativas de cambio. El pasar del

lugar de espectador a ser protagonista de su propia vida, lleva a la persona a un empoderamiento que le ayudará a ver la realidad de otra manera.

En este sentido, Goldbard (2010, citada por Fernández, 2015) destaca las experiencias llevadas a cabo en África, de la mano del llamado “Teatro para el Desarrollo”, el cual está influenciado por las ideas de Freire y Boal. En esta expresión teatral:

un grupo de personas ... comienzan a desarrollar actividades artísticas en un territorio específico para promover el desarrollo cultural y la transformación social de ese lugar, [destacándose] la promoción de valores que promueven la acción colectiva para la solución de problemáticas comunitarias locales. (Goldbard, 2010, citada por Fernández, 2015, pp. 41-42)

Siguiendo a Fernandez (2015) surge que en 1983, con la vuelta al régimen democrático en Argentina, comienzan a abrirse espacios de expresión. En ese contexto surge la creación del grupo de Teatro Comunitario llamado Catalinas Sur, dirigidos por el uruguayo Adhemar Bianchi, quien ya contaba con una destacada trayectoria teatral en Uruguay y tenía interés en trabajar con personas dedicadas al teatro amateur en espacios públicos. El grupo continúa activo en la actualidad y ha recibido premios a nivel nacional e internacional, destacándose por su producción artística, su nivel de producción estética y su relacionamiento con la comunidad. Según Fernandez (2013), algunas investigadoras de teatro comunitario (Bidegain, 2007; Proaño Gomez, 2010; Scher, 2010) coinciden en identificar al grupo como el fundador de esta dinámica en Argentina. También durante la década de 1980 surge en ese país otro grupo de similar notoriedad llamado Los Calandracas, creado por el argentino Ricardo Talento, quien también contaba con una vasta trayectoria teatral en su país. En 1988 el grupo es invitado a participar bajo la consigna “Atención Primaria de Salud”, del Congreso Argentino de Pediatría realizado en Buenos Aires, e incorpora a partir de allí algunas bases de funcionamiento que guiarán su actividad teatral; concentrándose en temáticas como la “atención a la mujer embarazada, los adultos mayores, la prevención de las adicciones, la violencia y la comunicación en la escuela, entre otros” (Fernandez, 2015, p. 32).

Un año antes, en 1987, es creado en Argentina el Movimiento de Teatro Popular (MOTPEPO), manteniéndose activo hasta 1991 y contando entre sus integrantes a ambas agrupaciones, Catalinas Sur y Calandracas. A partir de esta experiencia surge la formación de ENTEPOLA (Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano), emprendimiento comunitario que nuclea grupos de diversos países en festivales de teatro popular,

centrándose en las expresiones culturales latinoamericanas y procurando el fortalecimiento del ámbito local.

Según Fernández (2015) durante los años 2001 y 2002 se experimenta un incremento muy importante en la actividad del teatro comunitario argentino, propiciado también por la grave crisis institucional que atravesó el país en ese momento, llegando a formarse más de cincuenta agrupaciones. A su vez fue creada la Red Nacional de Teatro Comunitario.

Es relevante destacar también experiencias en otros países desde los aportes de Van Erven (2001, citado por Fernández, 2015), quien “concibe al teatro comunitario como una práctica artística vinculada a procesos de intervención sociocultural” (p. 42). El autor da cuenta de ellas en su libro *Community Theatre: Global Perspectives* (Teatro comunitario: perspectivas globales), afirmando que “El teatro comunitario es un fenómeno mundial, que se manifiesta en cada lugar de un modo particular y con estilos diferentes, pero que se ve unido por enfatizar lo local y las historias personales en sus relatos” (p. 42). Según Fernández (2015), Van Erven aborda en su obra experiencias en Filipinas, Los Ángeles, Holanda, Costa Rica, Kenia y Australia, identificando características compartidas entre ellas respecto a la práctica teatral “y fundamentalmente en el vínculo que la misma genera con la comunidad” (p. 42). La autora destaca que independientemente de las singularidades que caracterizan a cada agrupación conforme a su arraigo territorial, Van Erven encuentra en ellas algunos rasgos análogos a los del teatro comunitario argentino: “trabajo sobre historias locales y personales, creación colectiva, participación de los propios vecinos en las obras, y el espacio público como escenario” (Fernández, 2015, p. 43).

Por otra parte, según Remedi (2014), pueden encontrarse en Uruguay experiencias realizadas en forma amateur a las que llama “teatro fuera de los teatros”. Las mismas tienen especial interés en llegar a un público distinto al que usualmente asiste a una sala de teatro convencional, teniendo como objetivo “dialogar e incorporar otras realidades y lenguajes - aprender y dejarse transformar tanto como enseñar” (p. 12). A su vez, el autor expone que actividades como las representaciones teatrales enmarcadas en el activismo político, el teatro de la calle, el teatro de los tablados, las performances, las experiencias de teatro en la cárcel, las intervenciones urbanas, etc., comparten características con el Teatro Comunitario desarrollado en otros países Latinoamericanos, dada la metodología utilizada y los objetivos fijados.

Algunas de las experiencias uruguayas forman parte del programa Esquinas de la Cultura, creado, promovido y financiado por la Intendencia de Montevideo desde 2005 (<http://montevideo.gub.uy/area-tematica/cultura-y-tiempo-libre/talleres-artisticos/esquinas-de>

-la-cultura). Es el caso del Taller de Teatro Comunitario del Cerro (s.f.), el cual “funciona desde hace diez años en la zona con una propuesta participativa que vincula a personas de todas las franjas etarias y habilidades, que trabajan a través del juego en la recuperación de la memoria y la exploración de la identidad barrial”. Otro caso es el del grupo de Teatro “Tejanos” ubicado en el barrio de La Teja (<https://teatrocomunitariotejanos.webnode.es/>). El mismo toma su nombre de la obra creada por el colectivo en 2006 con aportes del vecindario, que sumó ideas para elaborar un texto y ponerlo en escena. Intentando a través de una revisión de la historia del barrio “reafirmar los valores propios del barrio, como la solidaridad y el espíritu de reivindicación por una vida mejor” (“Los vecinos de la Teja”, 2006). Queda de manifiesto en esta experiencia el objetivo de rescatar la historia e identidad barrial mediante el aporte vecinal de relatos que forman parte del acervo de la comunidad. Por otra parte en Ciudad del Plata (San José), desarrolla actividades desde 2004 el Colectivo Teatral Ciudad del Plata (2024), el cual funciona con una filosofía comunitaria hasta el día de hoy. En el año 2013 se llevó a cabo el primer Festival Internacional de Teatro Comunitario de Uruguay (FITeC), organizado por la Intendencia Municipal de Montevideo en el marco en las celebraciones de Montevideo Capital Iberoamericana de la Cultura, donde se presentaron grupos de Argentina, Colombia, España, El Salvador y nuestro país. (“Festival Internacional”, 2013).

La Facultad de Psicología también se ha visto vinculada al Teatro Comunitario a través del Espacio de Formación Integral “Interdisciplina, Territorio y Acción Colectiva” (Universidad de la República y Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático [Udelar y Emad], 2024). En dicho ámbito se ha llevado a cabo durante 2024 el proyecto de intervención denominado “Teatro comunitario como promotor de procesos participativos barriales”, en el barrio Flor de Maroñas. El proyecto busca crear “un espacio de teatro comunitario que permita identificar temáticas emergentes de situaciones colectivas, donde se promueva la participación intergeneracional vecinal”, considerando al espacio como un “habilitador para la promoción de espacios participativos, capaz de dar lugar a la multiplicidad de experiencias, así como a la construcción de identidad, de diálogo, generando sentidos de pertenencia que fortalecen procesos grupales” (Udelar y Emad, 2024). Estos aspectos, entre otros, forman parte del paradigma de salud mental comunitaria, como se expondrá en el siguiente capítulo.

5 - Salud Mental Comunitaria, una forma distinta de intervención

En este punto es necesario comenzar refiriendo al concepto de salud creado por la Organización Mundial de la Salud (1998), quien define que la salud es “Un estado de completo bienestar físico, mental y social, y no solamente la ausencia de enfermedad o dolencia” (p. 10). Dicha definición brinda elementos que habilitan a integrar una visión más amplia del concepto de salud, ya que no vincula el estado saludable en la persona solamente a la ausencia de enfermedad. El planteo de Martín-Zurro y Jodar (2011, citado por Pimentel y Correal, 2015) apoya esta perspectiva, mencionando que “el modelo biomédico prioriza los aspectos biológicos en la producción de la enfermedad; se centra en el individuo como objeto de estudio y tratamiento sin tener en cuenta sus complejas relaciones con la realidad” (p. 418). Es decir que los síntomas experimentados por la persona, pueden verse acotados en su contenido para amoldarse al lenguaje de dicho modelo, coartando los matices de la vivencia e incidiendo en su tratamiento. Este hecho aumenta los desafíos de la atención médica al reducir las chances de obtener por parte del consultante una atención más integral y humana.

Siguiendo a León y Herrera (2008), corresponde establecer una diferencia entre los conceptos de atención a la salud y de atención médica. La atención a la salud se enmarca en una perspectiva más amplia y por lo tanto no se restringe solamente a las actividades llevadas a cabo en el sector salud. La misma incorpora “otras actividades que hacen al bienestar de los individuos globalmente” (p. 39), las cuales se vinculan con otros sectores sociales que integran la vida de un país “como por ejemplo el sector vivienda, alimentación, saneamiento, ambiental, ocupación, educación, seguridad, entre otros” (pp. 39-40). En cambio, la atención médica comprende “un conjunto de actividades públicas y privadas con el objetivo específico de garantizar la salud de sus integrantes” (p. 40).

Rodriguez (1998), plantea que la declaración de Alma Ata promueve cambios en la concepción de salud - enfermedad en las políticas sanitarias. En ella la salud es concebida como un “derecho humano fundamental” y se plantea la necesidad de articular racionalmente los tres niveles de atención en salud, haciendo énfasis en jerarquizar el primer nivel de atención, el cual se lleva a cabo en el lugar donde las personas trabajan y residen. A su vez la autora señala que la salud se genera en el ámbito de la vida cotidiana, la cual está determinada por factores biológicos,

psicológicos, sociales y culturales. En este sentido es importante visibilizar el planteo efectuado por Engel en 1977, en el cual propone un nuevo enfoque de atención, al que llamó “biopsicosocial”. En el mismo se “intenta ampliar la idea de salud, incluyendo factores psíquicos, sociales, culturales y ambientales” (Martín-Zurro y Jodar 2011, citados por Pimentel y Correal, 2015, p. 418). Posteriormente surge el concepto de promoción de la salud durante la primera Conferencia Internacional sobre Promoción de la Salud, realizada durante el año 1986 en Ottawa, Canadá. En la misma se redactó la llamada *Carta de Ottawa*, donde desde el principio del documento se menciona que “la promoción de la salud no concierne exclusivamente al sector sanitario” (Organización Mundial de la Salud, 1986, sección Promocionar la salud).

En este punto es necesario considerar que históricamente en Uruguay, la atención a la salud mental se ha efectuado en gran medida utilizando un enfoque tendiente a la psiquiatrización de los síntomas. Esto puede llevar a que se consideren como enfermedades mentales ciertas conductas o emociones que, en otros contextos, podrían ser vistas como reacciones naturales a determinadas situaciones de la vida. Al centrarse en el diagnóstico psiquiátrico se corre el riesgo de perder de vista factores sociales, culturales, económicos y relacionales que pueden estar influyendo en la situación de la persona. Los métodos utilizados han implicado prácticas de encierro, control, el uso de psicofármacos y micronarcosis (electroshocks), buscando atenuar la descompensación psíquica en el paciente. Dichas prácticas se han mantenido hasta nuestros días y han llevado a que los derechos humanos de algunas personas usuarias del sistema se hayan visto vulnerados, resultando en tratos degradantes que han afectado negativamente su integridad física, psíquica y emocional. En este sentido es contundente el informe de la Institución Nacional de Derechos Humanos y Defensoría del Pueblo (2024):

Las medidas curativas cumplidas en hospitales psiquiátricos en ocasiones se implementan en condiciones que afectan la dignidad de las personas y ofician como barrera para el goce del derecho a la salud mental, dado que resultan restrictivas, estigmatizantes y acotadas en su aporte terapéutico. (p. 6)

Además de que “no se evidencia la articulación de un proyecto de intervención terapéutica integral e individualizada, orientado a la recuperación y con la participación de las personas usuarias” (p. 44), se constata que:

el cumplimiento de las medidas curativas en instituciones psiquiátricas se efectúa en condiciones de privación de libertad que constituyen situaciones de riesgo de

vulneración de los derechos a la vida, integridad y dignidad de las personas allí internadas, de acuerdo con la CDPD [Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad], la Ley de Salud Mental y otras normas concordantes. (p. 62)

A diferencia de dicho enfoque atencional, el paradigma de salud mental comunitaria apuesta por una perspectiva basada en la promoción y prevención de la salud, con apoyo en la misma comunidad. De esa forma se facilita a la persona el recibir ayuda en su entorno cotidiano, logrando evitar el aislamiento y los efectos iatrogénicos propios de las instituciones con régimen asilar. En este sentido es interesante observar lo planteado por Fisher (2016):

Ya no debemos tratar la cuestión de la enfermedad psicológica como un asunto del dominio individual cuya resolución es de competencia privada; justamente, frente a la enorme privatización de la enfermedad en los últimos treinta años, debemos preguntarnos: ¿cómo se ha vuelto aceptable que tanta gente, y en especial tanta gente joven, esté enferma?. (p. 45)

El autor también hace referencia a la incidencia del sistema económico en los problemas de salud mental, lo cual es un factor superlativo dada su hegemonía a nivel mundial para crear y modificar todo tipo de condiciones de vida.

Por lo que al observar problemas propios de este tiempo tales como la ansiedad, el estrés, la depresión, etc, es factible pensar en una especie de iatrogenia propia del capitalismo, al tomar dichos trastornos como efectos secundarios de la vida cotidiana bajo las condiciones impuestas por el régimen económico. En este sentido, Fisher (2016) plantea:

La "plaga de la enfermedad mental" en las sociedades capitalistas sugiere que, más que ser el único sistema social que funciona, el capitalismo es inherentemente disfuncional, y que el costo que pagamos para que parezca funcionar bien es en efecto alto. (p.45)

En contraste con las prácticas manicomiales, Alicia Stolkiner (1987) menciona que la prevención en salud mental se enfoca en el desanudamiento de situaciones sociales problemáticas, y sus acciones están orientadas a facilitar los procesos donde se enuncian conflictos y se develan dificultades a elaborar. Su objetivo es que las comunidades puedan

ser operativas en la transformación de situaciones generadoras de malestar (p.3). Por lo cual, entendiendo que dicho funcionamiento de la comunidad facilita un conocimiento más estrecho entre sus integrantes, el propósito sería efectuar una promoción de la salud a través de la identificación de riesgos, la intervención temprana en la problemática, el apoyo al bienestar emocional, etc. En esa misma línea surgen aportes desde la carta de Ottawa donde se expresa que:

La promoción de la salud radica en la participación efectiva y concreta de la comunidad ... La fuerza motriz de este proceso proviene del poder real de las comunidades, de la posesión y del control que tengan sobre sus propios empeños y destinos (Organización Mundial de la Salud, 1986, sección El reforzamiento de la acción comunitaria).

Carvalho (2008) aporta una idea similar al mencionar que "... el proceso de empoderamiento social debe estimular la reflexión crítica y la capacidad de intervención y de co-gestión de los problemas sociales por parte de los individuos y colectivos" (p. 343). Es decir que las dinámicas comunitarias pueden tener una importante participación en la prevención, el cuidado y el tratamiento de la salud mental, formando una red activa que procura un entorno más cuidadoso para la persona afectada.

Estas acciones desde la red comunitaria "se entienden como un sistema abierto ... que, a través de un intercambio dinámico entre los integrantes del colectivo, ... potencia los recursos que posee y crea alternativas novedosas para la resolución de problemas o la satisfacción de necesidades" (Dabas, 1998, p. 42). Por lo tanto esta dinámica puede ayudar a evitar situaciones no deseadas como la estigmatización de la persona afectada, y a promover el involucramiento de la comunidad en la problemática. En este sentido, Bang (2016) complementa la idea del vínculo entre comunidad y salud mental al mencionar que:

La posibilidad de encontrarse con otros en una experiencia comunitaria permite intercambiar visiones, enunciar problemáticas compartidas, abrir canales que posibiliten la resolución conjunta y la toma de posición activa. Esta posibilidad de restitución de lazos de solidaridad social es un objetivo de las prácticas de promoción en salud mental comunitaria. La participación comunitaria se constituye así en factor de salud mental. (p.80)

Es decir que el vínculo con el otro se posiciona como factor fundamental para estimular la elaboración del pensamiento propio, que a la vez se conjuga con la producción del

resto de los integrantes para arribar a una creación colectiva. De esta manera se habilita a que se potencien y desarrollen habilidades individuales, que pueden llevar a un empoderamiento paulatino de la persona consigo misma y con el afuera. Este hecho, sumado al sentido de pertenencia al grupo desarrollado por la persona, puede potenciar el empoderamiento grupal.

Considerando las características mencionadas, se hace claro que una de las ventajas de aplicar el paradigma de salud mental comunitaria, es el alejamiento de la persona de prácticas manicomiales institucionalizadas. Dado que en los centros de tratamiento psiquiátrico el encierro y el uso del chaleco químico son procedimientos usualmente utilizados para llevar a la persona a un estado de compensación mental. En el contexto de una internación la persona experimenta la exclusión de su círculo habitual de convivencia donde compartía su cotidianeidad con diversos vínculos. Esa especie de exilio temporal hacia un centro de salud, sea impuesto o no, suma un importante desafío emocional al padecimiento mental que transita la persona. El entorno ambiental, social, familiar, laboral, el círculo de amistades, todo aquello que sostiene la vida de la persona desaparece repentinamente y queda del otro lado del aislamiento.

Según Moffat (1974), en la internación la persona lidia con:

la sensación de no tener garantías acerca de su propia seguridad personal. Pues al ser considerado “loco” ni siquiera uno mismo es testigo de lo que puedan hacer con uno, lo cual conduce a la sensación desesperante de que los demás no consideran que uno existe; y, en consecuencia, uno no existe. Esta es la “cosificación”, la conversión en “cosa”, en objeto. Esto, por otra parte, es altamente psicotizante en los hospicios pues el enfermo mental tiene a veces, dentro del cuadro de su enfermedad, la impresión de su inexistencia (p. 10) ... El aburrimiento y el sentimiento de soledad y abandono dan una vida sin proyecto de futuro, pues no es dueño de su porvenir quien no es dueño de sí (p. 6).

En ese proceso no parece exagerado suponer que, al perder la persona su autonomía e identidad, emociones como el miedo, la angustia y la ansiedad pasen a formar parte de su nuevo estilo de vida, haciendo que la situación derive en sumar otros problemas a los ya existentes. En este mismo sentido se expresa Foucault (1961/1993), mencionando que:

La melancolía del espectáculo que lo rodea, las contaminaciones diversas, el alejamiento de todo lo que le es caro agravan los sufrimientos del paciente, y terminan por suscitar enfermedades que no se encontrarían espontáneamente en la naturaleza, porque parecen creaciones propias del hospital. (p. 119)

Estando en libertad, la persona podría recurrir a instituciones sociales para conseguir ayuda en aspectos básicos que no están contemplados por los sistemas de salud, ya que no les competen. Aspectos como la vivienda, el acceso a políticas públicas, a educación, a una actividad remunerada, a servicios de atención primaria en salud, etc, también hacen al mantenimiento de un estado mental saludable. En este punto, se hace evidente que “La participación social es un proceso complejo que involucra no solo a la comunidad sino también a instituciones de diversos sectores” (Méndez et al., 2008, p. 32). El evitar la internación también tiene el potencial de beneficiar a la comunidad, ya que al mantener un contacto cotidiano con la persona, puede conocer mejor los detalles de su situación y ello podría facilitar la comprensión y aceptación de la problemática, ayudando a evitar situaciones de discriminación. En este sentido Bang (2010, citada por Bang, 2010) menciona que las acciones de Promoción de Salud Mental Comunitaria:

serían aquellas que propician la transformación de los lazos comunitarios hacia vínculos solidarios y la participación comunitaria hacia la constitución de la propia comunidad como sujeto activo de transformación de sus realidades, generando condiciones comunitarias propicias para la toma de decisiones autónoma y conjunta sobre el propio proceso de salud-enfermedad-cuidados. (p. 243)

Es decir que la prevención, la inclusión, la participación y el empoderamiento, son cualidades deseadas y buscadas por dicho paradigma para abordar problemáticas de salud mental, en un espacio con más cuidado y apoyo que el ámbito psiquiátrico usual.

El enfoque comunitario no se centra solamente en la problemática explícita de la persona, sino que también tiene en cuenta los factores ambientales que inciden en su vida, tomándolos como parte integrante de un todo a considerar. En este sentido, Bang (2013) menciona que el aislamiento, la soledad relacional, la discriminación y la indiferencia son algunas de las problemáticas abordadas en los procesos comunitarios. Es decir, es un hecho que el factor social, el familiar y el económico también inciden en la salud mental de una persona. Elementos tales como el contexto territorial en el que se vive, la forma en que se habita y se vive la cotidianeidad (aislamiento, violencia, pobreza,

entorno contaminado) son algunos ejemplos de las variables a considerar ante cualquier situación de intervención.

En este sentido Wald (2015), plantea que la salud es “un proceso de bienestar colectivo influenciado por factores económicos, psico-sociales, culturales y ambientales” (p. 1052). En esas características hace hincapié el concepto de promoción de la salud surgido durante la primera Conferencia Internacional de Promoción de la Salud, realizada durante 1986 en Ottawa, Canadá:

Consiste en proporcionar a los pueblos los medios necesarios para mejorar su salud y ejercer un mejor control sobre la misma. Para alcanzar un estado adecuado de bienestar físico, mental y social un individuo o grupo debe ser capaz de identificar y realizar sus aspiraciones, de satisfacer sus necesidades y de cambiar o adaptarse al medio ambiente. (Organización Mundial de la Salud, 1986, sección Promocionar la salud)

Se hace notorio que la salud comunitaria sitúa su trabajo en la comunidad y hace foco en la promoción de la salud. Esto hace que la intervención, además de tener un perfil más integral, sea más enriquecedora para las partes involucradas, ya que se apunta a que las personas mejoren su bienestar mediante su propio fortalecimiento. Es decir que para impulsar actividades basadas en la promoción de salud, se requiere de la participación de la comunidad, y que a su vez se puedan desarrollar aptitudes individuales y colectivas.

La participación se torna así en un proceso social inherente a la salud, y promotor del desarrollo local ... la comunidad organizada, actuando en coordinación con instituciones de diferentes sectores de la sociedad, identifica necesidades en el proceso de construcción de su salud, propone acciones y las ejecuta. Esa es la esencia del proceso de promoción de la salud. (Méndez et al., 2008, p. 32)

La comparativa entre ambos enfoques de atención a la salud mental evidencian importantes diferencias en prácticas aplicadas y objetivos finales, lo que denota el uso de una ética distinta por parte del paradigma comunitario a la hora de pensar las intervenciones individuales o grupales. En él se observa la singularidad de las personas y las considera con un papel activo en las actividades, alejándose de la concepción típica del paciente que no toma en cuenta la potencialidad de la persona para hacer algo por sí misma; tomándola casi como un objeto pasivo que espera atención. Esta ética

intenta construir metas en conjunto con la comunidad, sosteniendo su trayecto y estimulando su empoderamiento.

Teniendo en cuenta lo antedicho es menester que el rol del psicólogo pueda incorporar aptitudes a su quehacer profesional, que lo ayuden a entender la naturaleza de los procesos colectivos y participativos. El logro de este requisito es importante ya que brindará al profesional una valiosa fuente de conocimiento que podrá utilizar para el manejo de su implicación.

En este sentido es útil considerar los aportes hechos por Pacheco (1991), para reflexionar acerca del rol del psicólogo en la comunidad y su posicionamiento ético. El autor sostiene que el proceso de investigación - intervención nunca es totalmente objetivo, ya que el mismo involucra la subjetividad del investigador, el modo en que se inserta en la experiencia a observar y también su visión del mundo. En síntesis, su vida cotidiana está involucrada, la cual “con frecuencia viene a ser trastocada y cuestionada en este proceso” (p.99). En su posición de observador el profesional, quiéralo o no, queda integrado al campo de investigación, y “su intervención modifica el campo de estudio” (p. 99). Los vínculos que el Psicólogo va estableciendo y las circunstancias que puedan suceder en la comunidad con la que está trabajando, ejercerán una afectación en él, por lo que el estar implicado conlleva sostener vínculos afectivos con personas de la comunidad.

Por lo cual será útil para el Psicólogo aplicar una metodología que le permita “operar desde la implicación, convirtiendo las resonancias afectivas de los procesos relacionales en que se involucra, en material de análisis e instrumento de trabajo” (Giorgi, 1998, p. 26). Es decir que deberá analizar su propia implicación para poder separar lo propio, lo que le sucede emocionalmente con el proceso, de todo lo externo a él. En el entendido de que el Psicólogo también es poseedor de una determinada cultura, es necesario tener en cuenta que su interpretación de la realidad analizada, puede diferir de la interpretación que hace la comunidad observada. Por lo que al reflexionar sobre los diversos acontecimientos que se le planteen, y antes de realizar propuestas, deberá tomar posición respetando la complejidad de las situaciones y la diversidad de opiniones que surjan desde la comunidad. Esta perspectiva ayuda al profesional a intervenir proponiendo ideas sin imponer su punto de vista, realizando un trabajo co-constructivo con miembros de la comunidad, ayudando a lograr los objetivos deseados.

En este punto es pertinente referir a los conceptos realizados por Rebellato y Giménez (1997), en cuanto a que el trabajo con la comunidad “supone una ética de la vida y esta no puede sostenerse sin una ética del deseo” (p. 191). Los autores visualizan a la ética del deseo como una ética de la libertad, entendiendo que el deseo es un motor que lleva

a la persona a pararse en un lugar distinto al cotidiano, aventurándose por caminos no recorridos con anterioridad. Y vinculan esa libertad a la “necesidad de abrir camino al deseo de la gente, no imponiendo modalidades de participación concebidas de antemano” (p. 191).

El intervenir éticamente supone estimular la autonomía de las personas, al considerar que tienen derecho a manifestar sus necesidades, a desarrollar su propio potencial y a decidir el rumbo de su vida. Esa ética de la libertad busca desarrollar el poder de la comunidad fortaleciendo las capacidades de sus miembros, sin recetas previas, tomando como insumo lo que va surgiendo en la experiencia. Por lo tanto es necesario que el Psicólogo mantenga una relación basada en el respeto mutuo con la comunidad, buscando integrar a las personas y respetando las eventuales diferencias individuales. Rebellato y Giménez (1997) plantean que:

La ética pasa por ver el propio deseo; no adjudicarlo, en definitiva no tratar de que la comunidad haga aquellas cosas que uno considera que debería hacer sino, como también en otros campos del quehacer del psicólogo, quitar las barreras que impiden la expresión participativa y activa de las personas en su vida, con su deseo y sus capacidades. (p. 192)

En este sentido Montero (2004) menciona que la ética remite a la inclusión del otro “en la relación de producción de conocimiento” (p. 42), respetando la participación de ese otro “en la autoría y la propiedad del conocimiento producido” (p. 42). Por lo que una intervención ética del profesional se dará mediante la escucha atenta a las necesidades planteadas por la comunidad, procurando integrar las distintas ideas propuestas de forma equitativa y analizando su propia implicación en el proceso, a efectos de poder elaborar una postura autocrítica que le ayudará a distinguir entre sus propios deseos y los deseos de la comunidad.

Por lo tanto se entiende que las dinámicas de funcionamiento del teatro comunitario y sus características de integración, hacen del mismo un instrumento útil a la hora de abordar problemáticas cotidianas, actuando como un sostén de lo humano y ayudando a prevenir y/o atenuar posibles situaciones de afectación de la salud mental, dentro del paradigma de salud comunitario. El próximo capítulo profundizará acerca de sus características, entendiéndolo como un dispositivo social mediador entre el abordaje de problemáticas y necesidades, y la búsqueda de posibles soluciones para las mismas.

6 - El teatro comunitario como dispositivo del paradigma de salud mental comunitaria

“... la cultura humana brota del juego - como juego - y en él se desarrolla” (Huizinga, 2007, pp. 7-8).

Antes de aclarar desde qué lugar conceptual se usará el término “dispositivo” en este trabajo, se hace necesario partir desde la base de su funcionamiento, el grupo humano.

De Brasi (1990) plantea que “lo grupal habla claramente de las diversas formas en que las subjetividades son conformadas, de los grupos donde circulan y se vehiculizan, sin quedar apresadas ni reducidas a tales formaciones grupales” (p. 14). Las subjetividades trascienden las formaciones grupales hacia “ramificaciones complejas ... con las instituciones, las combinaciones sociopolíticas, los sembradíos comunitarios” (p. 14). Esta descripción da cuenta de las múltiples posibilidades que pueden desarrollarse en la actividad grupal. Dentro de ella, el proceso de autoconocimiento puede vincularse al saber, y el saber tiene la posibilidad de generar poder, entendido como empoderamiento, como autonomía, la capacidad de llevar adelante acciones para trabajar problemáticas de la comunidad.

Este trabajo plantea que el Teatro Comunitario tiene el potencial para funcionar como dispositivo, en la acepción del término formulada por Foucault (1977/1985). Sin pretender abarcar la totalidad de la noción creada por el autor, dada su complejidad y diversidad, interesa tomar solo algunos elementos conceptuales con los que este trabajo se identifica, entendiendo que se encuentran subyacentes en la actividad desarrollada en el espacio. Al visualizarlo como un ámbito de acción política, se entiende que en él, se producen discursos y proposiciones filosóficas y morales acordes al pensamiento de lo comunitario. “El dispositivo es la red que puede establecerse entre estos elementos” (Foucault, 1985, p. 128). A su vez también entiende al dispositivo como “una especie ... de formación que, en un momento histórico dado, tuvo como función mayor la de responder a una urgencia” (Foucault, 1985, p. 129). También es relevante destacar la característica de lo estratégico mencionada por el autor: “He dicho que el dispositivo era de naturaleza esencialmente estratégica, lo que supone que se trata de una cierta manipulación de relaciones de fuerza, bien para desarrollarlas en una dirección concreta, bien para bloquearlas, o para estabilizarlas, utilizarlas, etc.” (Foucault, 1985, p. 130).

Para el fin de este trabajo, es importante poder visualizar la frase como una descripción de las energías y voluntades particulares puestas en juego en lo teatral. Entendiendo esa

“cierta manipulación” como el uso dado por las personas a sus propias fuerzas para lograr un objetivo mediante la guía, la dirección consensuada en esa dinámica de horizontalidad. En cuanto a la naturaleza estratégica, se entiende como inherente al funcionamiento grupal ya que para resolver situaciones o para alcanzar objetivos a nivel interno y externo, se apela a estrategias creadas en el ámbito interno.

Siguiendo el planteo de De Brasi, este trabajo pretende visibilizar al teatro comunitario como un dispositivo creador de procesos productores de subjetividad, que respeta la singularidad de las personas a la hora de integrarlas al grupo. La noción de dispositivo formulada por De Brasi (2012, citado por Cardaci, 2013), plantea que los dispositivos serían "formas de individuación y formas de subjetivación, ya no enunciados sociales ni lingüísticos ni personales, sino formas de enunciación colectiva" (p. 191).

En un plano similar, Agamben (2014) expresa que “los dispositivos siempre deben implicar un proceso de subjetivación, es decir, deben producir su sujeto” (p. 16). Cuando un grupo de personas se une tras un objetivo en común, el colectivo pasa a ser protagonista de la acción, embanderado con su forma de pensar y construyendo un camino posible de recorrer en conjunto. Este hecho puede visualizarse como un proceso de subjetivación que tiene el potencial de crear sujetos políticos, conscientes de las acciones a llevar a cabo para lograr una meta determinada. El objetivo es ideado y materializado por la red grupal formada y mantenida mediante la actividad teatral, por lo que se entiende que el espacio actúa como un mediador entre el planteo de necesidades y/o problemáticas y la búsqueda de posibles soluciones en conjunto con otras personas.

Del Cueto (2014) menciona que “la intervención comunitaria se realiza sobre la producción subjetiva de una comunidad con la intención de provocar un cambio producido por los propios sujetos” (p. 23), especificando que “esto tiene que ver con el análisis realizado por el sujeto comunidad sobre sus creencias, ideas e ilusiones; la forma en que piensan su vida, la de su comunidad, su futuro” (p. 23).

Las actividades incluyen la práctica de dinámicas teatrales para estimular la sensibilidad, haciendo que el grupo conecte con sus emociones, su mundo interior y su corporalidad. Abad Molina (2007) señala que “el juego y el elemento lúdico están muy presentes en el arte actual como forma de cuestionar e interpretar la realidad” (p. 1), haciendo referencia al arte que alegra, que puede curar, que difunde conocimientos y que puede producir transformaciones en la sociedad. Por lo que en el espacio “se instalan las formas culturales del juego y las capacidades creativas de transformación personal y social, donde lo imaginario, lo lúdico y el placer estético se tornan posibles” (Abad Molina, 2007, p. 1).

Es una propuesta de participación distinta que lleva al Teatro fuera de los teatros para incidir positivamente en el ámbito social. Al respecto, Remedi (2014), propone:

ver el teatro desde la perspectiva del encuentro gratuito, lúdico; desde la práctica y el proceso (el involucramiento creativo, la vivencia de la segunda vida), desde el teatro como forma de ir al encuentro de otras realidades, posibilidades y aprendizajes (p. 10).

En esta búsqueda mediante la expresión artística los miembros de la comunidad participan colectivamente en la creación de una obra, siendo la actividad lúdica una de las bases del proceso. Mediante ejercicios de calentamiento e improvisación se instaura el juego, estimulando la participación, la comunicación y por ende, la inclusión desde la experiencia compartida. En este sentido Abad Molina (2007) plantea a la participación “como el lugar donde se recupera la comunicación de todos con todos, entendiendo que comunicar no es informar sino generar inclusión, haciendo común lo que antes era particular y aislado” (p. 2). Es decir que mediante el juego se posibilita la integración de la comunidad, destacándose la pluralidad del teatro comunitario como un ámbito de interacción social que puede ser integrado por cualquier persona.

Gracias a esa pluralidad en la integración, también el Psicólogo puede ocupar su lugar para brindar un valioso servicio con sus conocimientos. Las características particulares del espacio y de las actividades hacen que deba configurarse un cambio en el rol ejercido por el profesional. Al respecto, Rodríguez (1998) plantea que el Psicólogo:

deja el lugar del “profesional” en relación al “paciente” y pasa a tener funciones muy variadas: de informante, de coordinador de grupos, de planificador, de asesor, de promotor de la participación y autogestión, de co-pensador de la realidad de y con las personas, de promotor de un autodiagnóstico de necesidades, etc. (p. 89)

Es decir que al abordar actividades con la comunidad el rol del profesional se diversifica en tareas que van más allá de la triada usual de lo clínico, lo individual y lo psicoterapéutico. En este caso el Psicólogo puede pasar a ser un guía que ayuda a organizar dinámicas y espacios, un escucha participante que produce y coproduce con integrantes del grupo; teniendo en cuenta las propuestas de la comunidad y su saber popular. El conocimiento generado por la comunidad “se apoya en las construcciones y significaciones diversas que los sujetos realizan de su propia vida cotidiana, de sus problemas, de sus causas y de la forma de solucionarlos, según el sector social al que pertenecen” (Rodríguez, 1998, p. 89).

En ese sentido, en el teatro comunitario los integrantes del grupo aportan su conocimiento y deciden junto al coordinador cuál será la temática de la obra a presentar, además de pensar en conjunto cuál será la intención del acto creativo. Esta horizontalidad en el vínculo entre el profesional y el grupo, es vital para que los saberes de todas las personas involucradas se integren en el trabajo colectivo. En este caso el Psicólogo puede por ejemplo, cumplir con la función de ayudar a crear y mantener un ambiente apropiado para que los integrantes del grupo se expresen libremente.

Puede observarse entonces cómo se modifica el vínculo entre el saber técnico y el saber popular, ya que ambos saberes pasan a complementarse sin excluirse. El trabajo con la comunidad conlleva utilizar una metodología de intervención dinámica, que pueda modificarse dependiendo de las necesidades de las personas y sus intereses. En este sentido, Lévy (2001, citado por Cupertino et al., 2008) plantea que la tarea psicológica pretende impulsar en la comunidad “sujetos vivos, deseantes y pensantes que buscan sentido para sus emociones y para su historia, que se construye a cada instante” (p. 66).

En esa trama social construida mediante el colectivo, se busca crear un entorno seguro para sus integrantes donde sientan que tienen un espacio para expresarse. Hablar de sus inquietudes, preocupaciones, alegrías, las cosas que los movilizan en su cotidianidad. Si una persona necesita ayuda con algún problema tiene la facilidad de conseguirla en su entorno cercano, con la comunidad involucrándose activamente en la escucha y en la búsqueda de alternativas.

Esta característica guarda similitudes con el concepto del teatro del oprimido, el cual “crea ‘espacios de libertad’ donde la gente puede dar rienda suelta a sus recuerdos, emociones, imaginación, pensar en el pasado, en el presente, e inventar su futuro en lugar de sentarse a esperarlo de brazos cruzados” (Boal, 2002, p.14).

Este tipo de teatro que surge desde y para la comunidad, tiene como objetivo abordar temáticas que por diversos motivos son importantes para el colectivo, y necesitan de un espacio para ser visibilizadas. En ese sentido, y siguiendo a Marugan (2017), el teatro comunitario puede entenderse como un mediador que habilita el surgimiento de vivencias individuales o grupales para poder trabajarlas, ya que “la representación teatral utiliza repetitivamente elementos que intentan significar, escenificar, simbolizar, dar sentido a lo insoportable. Son repeticiones que abren interrogantes, sorprenden y cuestionan, y al historizarse pueden modificarse” (sección “El telón, el velo”).

Las vivencias forman parte de la vida cotidiana y conforman una estructuración de significaciones, siendo a través de ellas que la persona va creando una subjetividad determinada.

Por lo tanto la vida cotidiana pasa a ser un núcleo de interés para la psicología, ya que la producción de subjetividad está directamente vinculada con esa cotidianidad y las prácticas sociales que forman parte de ella. Por lo que el teatro comunitario, tiene el potencial de incidir en la producción de subjetividad, la cual es entendida desde el aporte de Giorgi (2006) como:

las diferentes formas de construcción de significados, de interacción con el universo simbólico - cultural que nos rodea, las diversas maneras de percibir, sentir, pensar, conocer y actuar, las modalidades vinculares, los modelos de vida, ..., las formas de concebir la articulación entre el individuo (yo) y el colectivo (nosotros). (p. 47)

En esta diversidad de dimensiones puestas en juego, el rol del psicólogo puede visibilizarse como un factor clave para acompañar y apuntalar procesos individuales y grupales, ya que en las dinámicas del teatro comunitario se activan procesos psicosociales, tales como la problematización de situaciones y la concientización sobre las mismas. Además de habilitar la expresión de inquietudes individuales, el espacio se usa para tratar preocupaciones vecinales, temas de convivencia, festejos por algún logro colectivo, la identidad barrial, etc.

El llevar a cabo actividades vinculadas a la creación de lo cultural convierte al espacio en un exponente de arte popular. El concepto de dicho término propuesto por Escobar (2014), coincide con lo desarrollado en párrafos anteriores. Para este autor, el arte popular se caracteriza por tener la capacidad de expresar determinadas situaciones vividas desde la óptica de la comunidad, que cuenta con códigos propios con los que se puede identificar, y se sirve de ellos para entender dichas situaciones y tomar acciones sobre las mismas (pp.126 -127).

Se hace claro que las dinámicas utilizadas por el teatro reúnen condiciones que estimulan el encuentro físico presencial, la interacción entre las personas y la posible voluntad de colaborar desde la acción. Estos factores hacen al mantenimiento de la salud mental al promover el encuentro y la socialización. La escena requiere acción, la cual es un paso fundamental para lograr cambios en temas de interés en común, los que generan concordancias. En este sentido el teatro comunitario se perfila como un potente mediador para estimular la generación de hábitos comunitarios, ya que facilita la creación de vínculos y la unión de energías singulares, configurándose en un todo unido bajo una misma consigna. El crear esa especie de amalgama social “permite comenzar a pensar otra forma

de vínculo posible más allá de la desconfianza o el desconocimiento” (Bang, 2016, p. 80). Es decir que mediante la participación en la creación colectiva puede ir dándose un cambio gradual en los vínculos, y ello “potencialmente permite a cada uno dejar de pensarse como individuos aislados, que viven separadamente y deben resolver sus dificultades solos” (Bang, 2016, p. 80).

Esto hace que se desarrolle el trabajo en equipo y sea necesario desplegar un proceso de aprendizaje para aunar las distintas singularidades que se ponen en juego. Sin importar diferencias etarias, socio - económicas, filosóficas, de género, etc., el grupo se une compartiendo actividades que funcionan con el aporte de la energía, el psiquismo, el cuerpo y las emociones de quienes lo integran. A su vez, esta entrega psico-físico-emocional genera un movimiento interno cuya magnitud va calando en distintas facetas de las personalidades individuales que conforman el grupo. Ese proceso tiene el potencial de ayudar al autoconocimiento y a vincularse con lo externo de otras formas. En ese sentido Bang (2016) manifiesta que “la realización de esta experiencia participativa opera como un medio facilitador para la constitución de vínculos solidarios en la comunidad a través del espacio de juego compartido y la creación colectiva” (p. 94).

En ese encuentro de personalidades que conjuga lo distinto con lo compartido, se ponen en juego gustos, intereses, costumbres, formas de hacer y actitudes, en algunos casos desde la convergencia y en otros desde la divergencia. El clima creado en las coincidencias es el que permite obtener herramientas grupales para afrontar las discrepancias, que son naturalmente posibles en cualquier encuentro humano. La constatación por parte del grupo de que es posible lograr metas entre todos, es lo que alimenta a posteriori la energía vital que se desarrolla en el espacio. El ser humano despliega en el encuentro con otros una energía que le es particular y pasa a formar parte del campo grupal, nutriendolo.

En el teatro comunitario, entendido como punto de encuentro entre el arte y la transformación social, se da cita lo humano para trabajar con lo humano, por lo humano. El intentar interpelar a las personas mediante la creación colectiva, pretende generar una apertura, ampliar la capacidad de pensamiento crítico, cuestionar certezas y supuestos creados a lo largo de la experiencia vital de cada una. A través de las historias personales que se traigan al espacio o surjan en él, pueden aparecer resonancias en personas del grupo y desde allí habilitar la circulación de la palabra para tratar grupalmente lo que aparece.

Bang (2013) plantea que el proceso de creación colectiva, que es inherente al arte participativo, tiene un gran potencial transformador a nivel individual, grupal, comunitario y

social como posibilitador de nuevas miradas y creador de vínculos solidarios. El proceso ayuda a canalizar deseos y necesidades que pueden compartirse en el encuentro, promoviendo la participación comunitaria poniendo el cuerpo en acción junto a otros.

Por todo lo anteriormente expuesto, se hace claro que el teatro comunitario integra numerosos factores que ayudan al mantenimiento de una condición mental saludable, brindando soporte, vínculos, herramientas y desafíos que hacen al empoderamiento individual y grupal dentro de la comunidad.

7 - Reflexiones finales

A lo largo del presente trabajo se ha pretendido plantear al Teatro Comunitario como un dispositivo para reconstituir el tejido social, en el marco del enfoque comunitario de atención a la salud mental. En esta perspectiva el teatro puede ubicarse como una práctica colectiva con potencial transformador.

En el relevamiento de parte de su historia, puede observarse que su práctica se ha llevado a cabo en distintas culturas y zonas geográficas. Independientemente de ello, las experiencias guardan similitud respecto al motivo de su creación, la necesidad humana de unirse en grupo para lograr cambios cualitativos en las condiciones de vida, incidiendo en las mismas múltiples factores tanto externos como internos a la persona. Por ejemplo el acceso a una atención de su salud y a la educación, así como contar con redes de apoyo en lo social, son valiosos recursos externos de soporte, los cuales influyen en el fortalecimiento de aspectos internos como la salud mental, las habilidades, los conocimientos, etc.

Dichos factores forman parte de los medios necesarios para satisfacer las necesidades básicas de la persona, y están vinculados al concepto de salud definido por la OMS y al concepto de atención a la salud, el cual incorpora al bienestar individual otras actividades asociadas a diversos ámbitos que hacen a la vida cotidiana.

En este sentido puede deducirse que el Teatro Comunitario tiene el potencial de influir positivamente en la salud mental de las personas, al promover procesos de pertenencia, resiliencia y expresión creativa; ya que articula mediante la participación colectiva diversos procesos alineados con la lógica del paradigma de salud mental comunitaria.

En su espacio se promueve el encuentro con otros para compartir actividades que generan diversión, alegría y aprendizajes sobre lo propio y lo ajeno. También puede visualizarse como una usina cultural que favorece la construcción de ciudadanía y de sujetos políticos mediante la participación plural y horizontal, estimulando el empoderamiento grupal a través de la consecución de metas en común, e impulsando una transformación social desde una perspectiva solidaria.

Dichas características refuerzan la idea de que el Teatro Comunitario puede funcionar como una herramienta de transformación social, sosteniendo a la comunidad y siendo sostenido por ella, con el interés de construir solidaridad e identidad mediante la actividad artística.

El habilitar la circulación de discursos para trabajarlos en forma lúdica, puede ayudar a la creación y el mantenimiento del tejido social mediante la formación de nuevos vínculos que hagan al sostén grupal. En este sentido, Bang (2010) plantea que:

En una sociedad donde prima el individualismo y el aislamiento, el desarrollo de intervenciones comunitarias orientadas a la Promoción de Salud Mental pueden constituirse en un elemento fundamental de transformación de los lazos sociales. De esta forma, se permitiría a una comunidad dejar de pensarse como individuos aislados que padecen separadamente y deben resolver sus dificultades solos. (p. 244)

En este presente donde las relaciones vinculares se encuentran mediadas en alto grado por la tecnología, se hace necesario poder estimular el surgimiento de más experiencias de este tipo. El capitalismo, mediante la promoción del consumo para su propia subsistencia, funciona como un potente y masivo productor/modificador del proceso de subjetivación humana. Es decir que en esa construcción del yo, en ese proceso a través del cual la persona se constituye como sujeto y manifiesta una determinada subjetividad, se encuentra implícito el factor cultural influenciado por el sistema económico en diversos ámbitos. Las múltiples ofertas de entretenimiento y el acceso a diversas formas de consumirlo, actúan en desmedro de las prácticas comunitarias de reunirse e involucrarse en temáticas que podrían pensarse como problemáticas en común. Por ejemplo el mejoramiento y/o nuevas propuestas de uso de espacios públicos barriales.

Finalmente, invito a quien lea estas líneas a pensar al Teatro comunitario como un espacio de resistencia ante un mundo donde numerosas lógicas de vida se imponen mediante la tecnología, la economía y la salud.

En este tiempo se hace sumamente necesario volver a pensar cambios en lo social que favorezcan el respeto mutuo, el valor de la vida, el acompañamiento humano, la aceptación e integración de lo diferente, y en ese sentido la filosofía de lo comunitario puede ayudar a tender puentes entre lo fragmentado. En la unión de lo humano puede surgir la colaboración, la solidaridad y la empatía, abriendo otras formas de considerar a la persona y sus circunstancias.

Por ello, sería útil que surgieran más espacios de Teatro comunitario en distintas zonas geográficas para promover el encuentro de lo humano, de las coincidencias, las diferencias, la escucha, la integración de la diversidad; es decir, de lo que constituye nuestra sociedad.

Como menciona Guattari (1996):

Me parece esencial que se organicen así nuevas prácticas micropolíticas y microsociales, nuevas solidaridades, un nuevo bienestar conjuntamente con nuevas prácticas estéticas y nuevas prácticas analíticas de las formaciones del inconsciente. Me parece que es la única vía posible para que las prácticas sociales y políticas vuelvan a apoyarse en algo firme, quiero decir, trabajen por la humanidad. (p. 48)

Referencias

- Abad Molina, J. (2007). Experiencia estética y arte de participación: Juego, Símbolo y Celebración. En S. Díaz Rodríguez y S. Montemayor Ruíz (Coords.), *La educación artística como instrumento de integración intercultural y social* (pp. 37–76). Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica. <https://mediacionartistica.org/2020/04/28/experiencia-estetica-y-arte-de-participacion-juego-simbolo-y-celebracion/>
- Agamben, G. (2014). *¿Qué es un dispositivo?* Adriana Hidalgo editora.
- Bang, C. (2010). La estrategia de promoción de salud mental comunitaria: una aproximación conceptual desde el paradigma de la complejidad. En *II Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XVII Jornadas de Investigación Sexto Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Facultad de Psicología-Universidad de Buenos Aires. <https://www.academica.org/000-031/258>
- Bang, C. (2013). El arte participativo en el espacio público y la creación colectiva para la transformación social. *Revista Creatividad y Sociedad*, (20). <https://core.ac.uk/reader/52479569>
- Bang, C. (2016). *Creatividad y salud mental comunitaria: Tejiendo redes desde la participación y la creación colectiva*. Lugar.
- Baremblytt, G. F. (2014). Presentación del esquizodrama. *Teoría y Crítica de la Psicología*, (4), 17-23. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4753047>
- Baroni, C. (2025). Salud mental: “Lo social está lastimado, el individualismo es atroz” [Entrevista]. En *No toquen nada*. FM Del Sol. <https://delsol.uy/notoquennada/ronda/salud-mental-lo-social-esta-lastimado-el-individualismo-es-atroz>
- Bauman, Z. (2001). *La sociedad individualizada*. Cátedra.

- Bidegain, M. (2011). ¿Qué es el Teatro comunitario? Categorías para la definición del fenómeno cultural. *Revista Anagnórisis*, Junio, 1.
https://s8a3255cf6fc0a391.jimcontent.com/download/version/1472702472/module/8726304982/name/Testimonio-teatro_comunitario.pdf
- Boal, A. (2002). *Juegos para actores y no actores*. Alba.
- Brook, P. (2012). *El espacio vacío: Arte y técnica del teatro*. Península.
- Cano, A., y Cuba, L. (2018). *Locura al aire* [Documental]. La Maroma Producciones; Mutante Cine; Radio Vilardevoz. <https://vimeo.com/335268462>
- Cardaci, G. V. (2013). Lo grupal no son los grupos ni los dispositivos: Notas sobre la publicación lo grupal en la Argentina (1983-1993). *Anuario de Investigaciones*, 20, 189-197.
<https://www.redalyc.org/pdf/3691/369139949005.pdf>
- Carvalho, S. R. (2008). Promoción de la Salud," empowerment" y educación: Una reflexión crítica como contribución a la reforma sanitaria. *Salud colectiva*, 4(3), 335-347.
<https://doi.org/10.18294/sc.2008.349>
- Cohen-Cruz, J. (2005). *Local acts: Community based performance in the United States*. Rutgers University Press.
<https://dokumen.pub/local-acts-community-based-performance-in-the-united-states-9780813537580.html>
- Colectivo teatral Ciudad del Plata celebra 20 años de actividad. (2024, Julio 10). *La semana periodico*.
<https://lasemana.com.uy/ciudad-del-plata/colectivo-teatral-ciudad-del-plata-celebra-20-anos-de-actividad/>
- Cupertino, C., de Rezende Barbosa, C., y Nisencwajg Faleck, G. (2008). Hacia un quehacer psicológico creativo: La preparación para la atención a la diversidad. *Revista de Psicología* (Lima), 26(1), 63-91. <https://doi.org/10.18800/psico.200801.004>
- Dabas, E. (1998). *Redes sociales, familias y escuela*. Paidós.
- D'Amico, S. (1954). *Historia del Teatro Universal*. Losada.

- De Brasi, J. C. (1990). A modo de introducción: Crítica del dualismo. En *Subjetividad, grupalidad, identificaciones: Apuntes metagrupales* (pp. 9-23). Búsqueda Grupo Cero.
- Del Campo, A. (2004). *Teatralidades de la memoria: Rituales de reconciliación en el Chile de la transición*. Mosquito Comunicaciones.
- Del Cueto, A. M. (2014). *La salud mental comunitaria*. Fondo de Cultura Económica.
https://fce.com.ar/wp-content/uploads/2020/11/DelCueto-LSMC.pdf?srsltid=AfmBOoo sO7yMDshSx5hxliCNsTJpGrUDllw_kJn1tBGy-A7Y8H_AB1Bm
- Deleuze, G. (1999). Post-scriptum sobre las sociedades de control. *Conversaciones 1972-1990* (pp. 1–9). Pre-Textos.
<https://geopolitica.iiec.unam.mx/sites/default/files/2018-10/Deleuze%2C%20Gilles%20-%20Post-scriptum%20sobre%20las%20sociedades%20de%20%20control.pdf>
- Escobar, T. (2014). *El mito del arte y el mito del pueblo: Cuestiones sobre arte popular*. Ariel.
- Falleti, V. (2015). Los dispositivos grupales y su uso pedagógico: Una reflexión sobre el grupo operativo y la multiplicación dramática. *Enseñanza e Investigación en Psicología*, 20(2), 196-205. <https://www.redalyc.org/pdf/292/29242799010.pdf>
- Fernández, C. (2013). Antecedentes e historia del teatro comunitario argentino contemporáneo: Los inicios de un movimiento. *Aisthesis* (54), 147-174.
https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.13022/pr.13022.pdf
- Fernández, C. (2015). *La potencia en la escena. Teatro Comunitario de Rivadavia: Historicidad, política, actores y sujetos en juego/s (2010-2014)* [Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata]. Memoria Académica.
<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1170/te.1170.pdf>
- Festival Internacional de Teatro Comunitario*. (2013, Octubre 28). Municipio A.
<https://municipioa.montevideo.gub.uy/node/1327>
- Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?*. Caja negra.

- Foucault, M. (1985). El juego de Michel Foucault [Entrevista]. Entrevistador A. Grosrichard. En *Saber y verdad* (pp. 127-163). La Piqueta. (Trabajo original publicado en 1977).
- Foucault, M. (1993). *Historia de la locura en la época clásica* (Vol. 2). Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1961)
- Galeano, E. (1992). *Ser como ellos y otros artículos*. Uruguay. Ediciones del Chanchito.
- Giorgi, V. (1998). Soportes teóricos de la Psicología Comunitaria. En L. Gimenez (Comp.), *Cruzando umbrales: Aportes uruguayos en Psicología Comunitaria* (pp. 19-27). Roca Viva.
- Giorgi, V. A. (2006). Construcción de la subjetividad en la exclusión. En *Seminario Drogas y exclusión social* (pp. 46-56). Red Iberoamericana de ONGs en Drogas (Nodo Sur), Montevideo.
<https://www.inau.gub.uy/llamados/llamados-a-concurso/download/4731/1816/16>
- Grotowski, J. (1992). *Hacia un teatro pobre* (16ª ed.). Siglo XXI.
- Guattari, F. (1996). *Las tres ecologías*. Pre-Textos. (Obra original publicada en 1989).
- Han, B. C. (2012). *La sociedad del cansancio*. Herder.
https://www.u-cursos.cl/facso/2021/2/ANT00009/1/material_docente/bajar?id=4460322&bajar=1
- Han, B. C. (2014). *En el enjambre*. Herder.
https://www.master7.cl/coedirectivo/2022/en_el_enjambre.pdf
- Herrera, M., y León, I. (2008). Atención médica: Niveles de atención. En W. Benia, *Temas de Salud Pública* (Vol. 1, 39-49). Oficina del libro FEFMUR.
- Huizinga, J. (2007). *Homo ludens*. Alianza.

Institución Nacional de Derechos Humanos y Defensoría del Pueblo. (2024). *Informe temático: Privación de libertad, inimputabilidad por condiciones de salud mental y medidas de seguridad curativas desde el enfoque de derechos humanos*.
<https://www.gub.uy/institucion-nacional-derechos-humanos-uruguay/comunicacion/publicaciones/informe-privacion-libertad-inimputabilidad-condiciones-salud-mental>

Intendencia de Montevideo. (s.f.). *Esquinas de la Cultura*.
<https://montevideo.gub.uy/area-tematica/cultura-y-tiempo-libre/talleres-artisticos/esquinas-de-la-cultura>

Kesselman, H. y Pavlovsky, E. (1989). *La multiplicación dramática*. Ayllu.

Klein, J. P. (2017). *Teatro y dramaterapia*. Octaedro.

Landy, R. J. (1991). Role as the primary bridge between theatre and Drama Therapy. *Dramatherapy*, 13(2), 4-11. <https://doi.org/10.1080/02630672.1991.9689795>

Marugán, J. (2017). ¿Por qué es terapéutico el teatro?. *E-Innova BUCM: Revista Electrónica de Educación*, (62).
<https://webs.ucm.es/BUCM/revcul/e-learning-innova/194/art2790.pdf>

Méndez, A., Ponzo, J., y Rodríguez, M. (2008). Promoción de salud. En W. Benia, *Temas de Salud Pública* (Vol. 1, 27-37). Oficina del libro FEFMUR.

Moffatt, A. (1974). *Psicoterapia del oprimido*. Humanitas.
<https://radiovilardevoz.org/wp-content/uploads/2025/05/Moffatt-Alfredo-Psicoterapia-Del-Oprimido.pdf>

Montero, M. (2004). *Introducción a la Psicología Comunitaria: Desarrollo, conceptos y procesos*. Paidós.
<https://www.codajic.org/sites/default/files/sites/www.codajic.org/files/Introducci%C3%B3n%20a%20la%20psicolog%C3%ADa%20comunitaria.%20Desarrollo.%20conceptos%20y%20procesos..pdf>

Moreno, J. L. (1966). *Psicoterapia de grupo y Psicodrama. Introducción a la teoría y la praxis*. Fondo de cultura económica.

Organización Mundial de la Salud. (1998). *Promoción de la salud: Glosario*.

https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/67246/WHO_HPR_HEP_98.1_spa.pdf

Organización Mundial de la Salud, Ministerio de Salud y Bienestar Social (Canadá) y Asociación Canadiense de Salud Pública. (1986, 17-21 de noviembre). *Carta de Ottawa para la Promoción de la Salud*. I Conferencia Internacional para la Promoción de la Salud: Hacia un nuevo concepto de la salud pública.

<https://www3.paho.org/hq/dmdocuments/2013/carta-de-ottawa-para-la-apromocion-d-e-la-salud-1986-sp.pdf>

Pacheco, G. (1991). Aportes para una teoría de la implicación en Psicología Comunitaria. En *XXV Congreso Internacional de Psicología*, San José, Costa Rica.

<https://www.studocu.com/latam/document/universidad-de-la-republica/herramientas-d-e-la-psicologia-social/pachecog-aportes-para-una-teoria-de-la-implicacion-en-psicologia-comunitaria/116877145>

Palacios Garrido, A. (2009). El arte comunitario: Origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. *Arteterapia: Papeles de Arteterapia y Educación Artística para la Inclusión Social*, 4, 197-211.

<https://revistas.ucm.es/index.php/ARTE/article/view/ARTE0909110197A>

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.

Penarrubia, F. (1998). *Terapia gestalt: La vía del vacío fértil*. Alianza.

Perls, F. S. (1976). *El Enfoque Gestáltico*. Cuatro Vientos.

<https://es.scribd.com/document/625291280/Fritz-Perls-El-Enfoque-Gestaltico-Testimonios-de-Terapia-PDF-1>

Pimentel González, J. P., y Correal Muñóz, C. A. (2015). Reflexiones sobre el concepto de salud comunitaria y consideraciones para su aplicación. *Revista Salud Uninorte*, 31(2), 415-423. <http://dx.doi.org/10.14482/sun.31.2.7657>

- Real Academia Española. (2014). Teatro. En *Diccionario de la lengua española* (23a. ed.).
<https://dle.rae.es/teatro>
- Rebellato, J. L. y Giménez, L. (1997). *Ética de la autonomía: Desde la práctica de la Psicología con las comunidades*. Roca Viva.
<https://es.scribd.com/doc/57955364/Rebellato-1997-Etica-de-La-Autonomia-Con-Gimenez>
- Remedi, G. (2014). *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral*. Universidad de la República Uruguay. CSIC.
[https://www.academia.edu/42042432/El teatro fuera de los teatros Reflexiones cr%C3%ADticas desde el archipi%C3%A9lago teatral](https://www.academia.edu/42042432/El_teatro_fuera_de_los_teatros_Reflexiones_cr%C3%ADticas_desde_el_archipi%C3%A9lago_teatral)
- Rodríguez, A. (1998). La Psicología Comunitaria. Un aporte a su construcción y desarrollo. En L. Gimenez (comp), *Cruzando umbrales. Aportes Uruguayos en Psicología Comunitaria*. (pp. 81-93). Roca Viva.
- Rozik, E. (2014). *Las raíces del teatro: repensando el ritual y otras teorías del origen*. Colihue.
- Stolkiner, A. (1987, octubre). *Prevención en Salud Mental: Normativización o desanudamiento* [Ponencia]. IV Congreso Metropolitano de Psicología, Buenos Aires.
http://www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/sitios_catedras/obligatorias/066_salud2/material/unidad2/subunidad_2_2/stolkiner_preencion_en_salud.pdf
- Scher, E. (2010). *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*. Argentores.
<https://inteatro.ar/wp-content/uploads/2022/10/2010-Teatro-de-vecinos-scher.pdf>
- Los vecinos de la teja en una obra sobre ellos mismos. (2006, Octubre 31). *El País*.
<https://www.elpais.com.uy/tvshow/los-vecinos-de-la-teja-en-una-obra-sobre-ellos-mismos>
- Taller de teatro comunitario del Cerro. (s.f.). *El Florencio*.
<https://florencio.montevideo.gub.uy/formacion/talleres-y-clubes-2017/taller-de-teatro-comunitario-del-cerro>

Universidad de la República, Facultad de Psicología, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, y Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático. (2024). *Teatro comunitario en Flor Maroñas* [Proyecto de intervención]. Espacio de Formación Integral “Interdisciplina, Territorio y Acción Colectiva”.

<https://sifp.psico.edu.uy/teatro-comunitario-en-flor-mar%C3%B1as>

Wald, G. (2015). Arte y Salud: algunas reflexiones para profundizar las potencialidades de análisis del campo. *Interface-Comunicação, saúde, educação*, 19, 1051-1062.

<https://doi.org/10.1590/1807-57622014.0725>

Winnicott, D. (1993). *Realidad y juego*. Gedisa. (Trabajo original publicado en 1971).