



**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES FACULTAD DE
FILOSOFIA Y LETRAS**

Tesis de Doctorado en Antropología:



Tesista: Camila Mercado

Directora y Consejera de estudios: Dra. Alicia Martín

Co-directora: Dra. Julieta Infantino

Buenos Aires, septiembre 2018

Índice

Agradecimientos	5
INTRODUCCIÓN	7
1. El Teatro Comunitario dentro de las dinámicas contemporáneas de la cultura	7
2. Un largo camino: entre el teatro y la academia	12
3. Objetivos e hipótesis.....	18
3. Metodología	20
4. Organización de la Tesis.....	23
CAPÍTULO 1: Culturas, <i>performances</i> y hegemonía.....	28
1. Usos y apropiaciones del concepto de cultura en Antropología	29
1.1. De la impugnación de la “raza” a la negación del poder y de la historia.....	32
2. La cultura como proceso de producción: hegemonías y autonomía relativa	35
2.1. Los años 60: Estudios Culturales, reproducción y cambio cultural.....	37
3. Jerarquías culturales: indagando en los múltiples sentidos de la cultura popular ...	43
4. <i>Performances</i> y teatro.....	49
5. Procesos de politización en la cultura.....	56
CAPÍTULO 2: El campo de las políticas culturales y la disputa política por la cultura	60
1. Interfaces socio-estatales: un abordaje relacional del Estado y la sociedad civil ...	61
1.1. Estado y sociedad civil como entidades heterogéneas y complejas	61
1.2. Análisis relacional de actores sociales y estatales	65
2. Vínculos entre cultura y política	66
2.1. Transformaciones en el modelo de desarrollo	66
2.2. Institucionalización de las políticas culturales	71
2.3. Políticas culturales y culturas políticas	73
3. Experiencias/iniciativas/políticas de arte y transformación social: ¿nuevas relaciones entre arte y política?.....	76
3.1. El Teatro Comunitario como propuesta arte-transformadora.....	84
4. La cultura como recurso: un terreno de disputas.....	89
CAPÍTULO 3: El Teatro Comunitario en el campo teatral porteño. Estrategias de ingreso y legitimación	91
1. Cartografías de “lo culto” y “lo popular” en el teatro argentino	92
1.1. Entre el picadero y la sala.....	92
1.2. El teatro independiente y los cuestionamientos a “la tradición”	97
1.3. Los 60: experimentación y crítica social	101
1.4. El Teatro Militante como herramienta de transformación	103
2. La postdictadura: democratización cultural y auge del teatro callejero	106

2.2. El Grupo de Teatro Catalinas Sur: por la alegría, contra la muerte	111
2.3. El Grupo de Teatreros Ambulantes Los Calandracas: al rescate del payaso .	115
3. Teatro Comunitario: tendiendo puentes entre pasado y presente en el campo teatral	118
CAPÍTULO 4: Estrategias de reproducción en el Teatro Comunitario	122
1. Los años 90: cambios en las formas de producción y participación cultural.....	123
2. Transformaciones en la vertiente popular del teatro porteño: de la plaza a la sala	128
2.1. Catalinas Sur y las transformaciones en los modos de producción teatral....	131
2.2. El Circuito Cultural Barracas: nuevos caminos de profesionalización	139
3. Transiciones del Teatro Callejero al Teatro Comunitario	147
CAPÍTULO 5: Multiplicación del Teatro Comunitario y usos diferenciales del arte para la transformación social	152
1. Multiplicarse: la necesidad de “no estar solos”	153
2. Cómo retransmitir la experiencia adquirida.....	159
2.1. La financiación internacional y la creación de redes	160
2.2. La Carpa Cultural Itinerante: entusiasmando a los vecinos de Buenos Aires	164
3. Un teatro de la comunidad, para la comunidad.....	165
4. Sentidos diferenciales y usos estratégicos del arte para la transformación social	175
CONCLUSIONES	185
1. La rueda permanente de la autogestión: “lo independiente” en disputa	189
2. ¿Ahora que sí nos ven? Caminos hacia la demanda de políticas culturales de base comunitaria	198
BIBLIOGRAFÍA	211
Entrevistas citadas.....	223
Eventos registrados y citados	224
Fuentes y sitios web	224
Legislación	225
ANEXO de Espectáculos y festivales	226

Agradecimientos

Quiero agradecer especialmente a todas/os las/os teatreros/as comunitarios/as que me recibieron abiertamente, me permitieron compartir sus ensayos y funciones, sus risas y alegrías. Quienes me dejaron acceder a sus mundos, sus emociones y miradas, escuchando atentamente mis preguntas e inquietudes, sin las cuales esta investigación no hubiera sido posible. Cada visita al Grupo de Teatro Catalinas Sur y al Circuito Cultural Barracas durante estos años me hicieron profundamente feliz y afortunada.

Agradezco profundamente a la Dra. Alicia Martín por su maravilloso trabajo de dirección pero también por su cálido apoyo y rigurosa orientación en todo el proceso de mi investigación. En estos años su ejemplo como docente e investigadora, así como su experiencia y compromiso han sido inspiradores en mi carrera profesional.

A la Dra. Julieta Infantino por su excelente codirección, sus valiosas sugerencias, su dedicación y su aliento constante. Quiero agradecerle profundamente por transmitirme su pasión, por su orientación compañera, atenta e inspiradora.

A ambas, gracias por ayudarme a confiar en mis ideas y perspectivas.

A mi familia el amor, la paciencia, el apoyo siempre.

A Javi el amor compañero.

A mis amigas del alma, Ire, Cele, Meg, Mari, Vicki compañeras, confidentes, hermanas. Gracias por ser mi espejo y hacerme sentir orgullosa de ser quien soy. A las amigas hermosas que me dio el teatro superando todo, Flor y Mica. A las Balonas, todas.

A mis compañerxs de la Escuela de Teatro Político por el aprendizaje colectivo.

A mis compañeras y compañeros del UBACyT “Políticas culturales y patrimonio. Arte, memoria y mediaciones performáticas de la diversidad”. Sus trayectorias como investigadoras/es representan una inspiración.

A Ana Echeverría, Maia Berzel, Verónica Talellis, Mariana Moyano y Josefina Cingolani compañeras del grupo de estudio “Políticas arte-transformadoras. Usos del arte para la transformación social en la ciudad de Buenos Aires” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, dirigido por la Dra. Julieta Infantino. Gracias por los debates, los viajes, las charlas que enriquecieron enormemente mi perspectiva en estos años.

A Clarisa Fernández y a Celeste Choclin por los debates e intercambios sobre Teatro Comunitario.

A Romina Sánchez Salinas por ser mi “gemela”, por las carcajadas, por compartirnos las angustias y la felicidad, por las discusiones que se volcaron en este trabajo. Por la amistad.

INTRODUCCIÓN

1. El Teatro Comunitario dentro de las dinámicas contemporáneas de la cultura

Durante las últimas tres décadas la ciudad de Buenos Aires ha sido testigo del surgimiento, crecimiento y difusión de una forma de practicar, comprender y promover la actividad teatral conocida como “Teatro Comunitario”. A fines de 1983, el país salía de una feroz dictadura. La post-dictadura se presentó entonces como un contexto donde se propagaron una multiplicidad de prácticas y propuestas artísticas que se proponían democratizar el acceso a bienes culturales, disputar cánones artísticos establecidos y/o volver a encontrarse libre y creativamente tanto en la actividad artística colectiva.

En aquel contexto, plazas, parques y calles porteñas se transformaron en escenarios teatrales sacando este arte, una vez más, de sus espacios institucionales, tornándolo una forma de denunciar los crímenes de la dictadura y celebrar la democracia. Los/las teatreros/as no fueron los/las únicos/as que salieron a la vida pública de la ciudad.

La postdictadura y la transición democrática fueron un período de resurgimiento, rescate y reelaboración creativa de géneros artísticos populares históricamente desvalorizados y, aún más, censurados durante el régimen militar. Así, artistas de circo, murgueros/as y milongueros/as fueron emergiendo en distintos circuitos culturales recuperando estas tradiciones, pero desde una renovación artística producida por la incorporación de nuevos espacios de enseñanza y nuevos sujetos interesados en ellas (Martín, 2008; Infantino y Morel, 2015).

Este florecimiento de la vida pública y el rescate de tradiciones artísticas tuvieron su correlato en las políticas culturales locales donde se implementaron programas que tomaron por ejes nociones de democratización y participación ciudadana. Desde algunos sectores estatales se fue ampliando la noción de cultura que guiaba las acciones hacia cierto reconocimiento de prácticas y saberes locales, proceso que se consolidó y fortaleció en la década de 1990 dando lugar a diferentes formas de vinculación,

negociación y disputa entre actores del campo cultural (Martín, 2008; Morel, 2011; Infantino, 2012; País Andrade y Molina Roldán, 2013).

Esta investigación se enmarca dentro de los estudios que en las últimas décadas vienen analizando las dinámicas contemporáneas de la cultura y sus usos diferenciales; particularmente cómo se organizan colectivos culturales y cómo se contextualizan sus prácticas y proyectos con las políticas culturales oficiales. Así, retomamos las experiencias de grupos de teatro conformados al calor de la apertura democrática que tomaron el espacio callejero como escenario de encuentro y/o de expresión artística, los cuales fueron delineando aquello que hoy conocemos como Teatro Comunitario. Nos interesa analizar las complejas dinámicas de institucionalización –y de creación de institucionalidad- que han atravesado en distintas coyunturas marcadas por la expansión de la cultura hacia ámbitos sociales, políticos y económicos.

En la actualidad la cultura es conceptualizada como un agente de desarrollo y como un derecho humano universal, incorporando dentro de programas de visibilización de la diversidad cultural históricos reclamos por el reconocimiento de derechos de sectores subalternos (UNESCO, 1997; Symonides 2006). Prácticas, saberes y memorias en otros tiempos desestimados como atrasados o periféricos son incorporados por agencias internacionales y organismos estatales locales, a través de sus políticas culturales, como una alternativa para el desarrollo socio-económico. Este panorama abre un campo de estudios que busca analizar cómo o bajo qué términos formaciones culturales que circulan o pertenecen a ámbitos periféricos o alternativos entran en la órbita de instituciones del sistema cultural dominante oscilando entre una relativa autonomía y su determinación (Williams, 1994; Morel, 2011; Infantino, 2012; Crespo, Morel y Ondelj, 2015).

Si bien la cultura es cada vez más comprendida como un “recurso” (Yúdice, 2002) entendemos que estos procesos de redefinición no son unívocos siendo disputados por distintos actores del campo cultural, posicionados de manera desigual y diferencial. De manera que la cultura aparece como un recurso pero con fines disímiles, tanto para “empoderar” a sectores subalternos, promover la inclusión social, proteger la diversidad cultural, generar crecimiento económico pero también para luchar por el reconocimiento de las propias prácticas culturales como formas de disputa política y ampliación de derechos (Infantino, 2012). En línea con estos planteos, desde los estudios

antropológicos han surgido nuevas formas de concebir la cultura que superan antiguas visiones que la comprendían como un sistema coherente, sistemático y consensuado, como una entidad por fuera de la acción humana para privilegiar su conceptualización como un proceso conflictivo de negociación y lucha por las formas en que los/las agentes definen la realidad que los rodea y actúan en consecuencia (Wright, 2004). El estudio de las políticas culturales, comprendidas como un terreno de intervención no solo estatal sino también de la sociedad civil, se presenta como un campo de estudios oportuno para visibilizar estas disputas en torno a la posibilidad de (re)construir identidades, cambiar y reinventar tradiciones (Arantes, 1999).

En este marco el Teatro Comunitario se define como un “teatro de la comunidad, para la comunidad” (Bidegaín, 2007; Scher, 2010; Sánchez Salinas, 2011; Fernández, 2012) el cual propone la creación de espacios barriales donde los vecinos y las vecinas puedan tanto formarse en distintos lenguajes como participar en procesos de producción artística. Se trata de grupos que dirigidos por profesionales, principalmente del teatro y están abiertos a quienes deseen formar parte de un proyecto colectivo y comunitario de producción artística. De manera que uno de sus pilares es defender el derecho a la cultura y a ser protagonistas de experiencias artísticas impugnando nociones mercantilizadas, elitistas y canónicas acerca del arte y del rol de los/as artistas.

El cuestionamiento de concepciones hegemónicas del arte no es algo novedoso a nivel local como tampoco a nivel regional. En este sentido, el Teatro Comunitario se inserta en una larga trayectoria de propuestas teatrales que desde diferentes posicionamientos han procurado ampliar las nociones canónicas del teatro, reivindicar su autonomía respecto del mercado y de ámbitos político-ideológicos oficiales, esgrimir su potencialidad como herramienta emancipatoria o democratizar los medios de producción estético-simbólicos. Los/las teatristas comunitarios/as trazan líneas de sentido implícita o explícitamente con estas experiencias teatrales construyendo sus propias “tradiciones selectivas” (Williams, 2009) y creando sentidos emergentes en torno a algunos conceptos como “democratización”, “independiente” y “transformación social”.

Además de retomar otras experiencias que se propusieron vincular explícitamente el teatro y la política, el Teatro Comunitario recupera revalorizando géneros teatrales muchas veces evaluados como “menores” como el sainete, el varieté, el grotesco y

también lenguajes artísticos populares como el payaso, el circo y la murga que han atravesado períodos alternados de legitimación y de desprestigio de acuerdo a distintos contextos socio-políticos. Esta revalorización suele darse en el marco de obras teatrales que buscan también contar historias generalmente ocultas en la historia oficial, recuperar memorias y versiones locales de la historia nacional o visibilizar problemáticas sociales que atraviesan los diversos territorios.

Por lo tanto, sostenemos que esta propuesta teatral comunitaria se inserta en un campo teatral (Pellettieri, 2002) en el cual se despliegan luchas por el “poder de consagración” (Bourdieu, 2006) que determinan la pertenencia a dicho campo, es decir la posibilidad de autoadscribirse como “artista”, pero también disputas en torno a cómo definir el “teatro” y los límites del campo. En definitiva, el campo teatral porteño ha estado atravesado por múltiples vertientes, corrientes y propuestas que buscaron entrar directamente en la lucha por un capital simbólico (Bourdieu, 1990), así como cuestionar los cánones de legitimación. Un recorrido por todas estas trayectorias conllevaría una nueva investigación, sin embargo, retomamos algunas experiencias que marcaron al campo y/o que tienden puentes con el Teatro Comunitario.

Más allá del contexto post-dictatorial, surgieron como relevantes otras coyunturas en el análisis de este fenómeno. Una de ellas fue la década de 1990 donde paradigmas de “democratización cultural” y “democracia participativa” (García Canclini, 1988; Crespo, et al., 2015; Monsalvo, 2017) que venían articulándose se vieron atravesados por formas de instrumentalización y mercantilización de la cultura. En un momento de consolidación del neoliberalismo en el país y en Latinoamérica, de retracción del Estado como garante de derechos, de privatizaciones y avance de una sociedad de consumo, la cultura se volvió un “bien” más. Sin embargo, durante estos años fueron gestándose formas novedosas de lucha y organización más allá del ámbito cultural y artístico que hacia fines de los años 90 comenzaron a visibilizarse en el espacio público. En las postrimerías de esta década y con el desencadenamiento de la crisis social, política y económica que atravesó el país a fines de 2001, la autonomía del campo artístico se vio cuestionada.

Abordamos la difusión del Teatro Comunitario a partir de este contexto de crisis, la sistematización de la práctica que los grupos venían desarrollando para retransmitirla y la creación de redes, tanto a nivel nacional como internacional. Estos procesos

conducirían a reflexionar sobre la especificidad de esta práctica y su diferenciación de otras propuestas teatrales, como el teatro callejero.

En estos procesos aparece como un interlocutor clave el Estado en sus diferentes niveles y en su heterogeneidad interna, ya que estos grupos se posicionan como actores políticos organizados que reclaman reconocimiento y redistribución de recursos. De manera que si bien comprendemos al Estado como un poderoso identificador y regulador de prácticas e identidades, sostenemos que no es el único y que esta hegemonía es continuamente negociada y cuestionada desde diferentes actores (Brubaker y Cooper, 2001; Williams, 2009; Infantino, 2012). Esta perspectiva nos lleva a analizar las trayectorias de los grupos de Teatro Comunitario estudiados apelando a un enfoque relacional (Dagnino, Olvera y Panfichi, 2006; Hevia de la Jara, 2009). Asimismo, surgen como actores relevantes organismos internacionales que marcan ciertos lineamientos en lo que hace a políticas culturales, así como agencias y fundaciones internacionales de financiación de proyectos con fines de transformación social, los cuales adquirieron un rol bastante relevante a comienzos de los años 2000.

Estas múltiples y complejas relaciones se construyen en condiciones desiguales de poder y desencadenan disputas y negociaciones respecto de quiénes deben pertenecer a determinados lugares, acceder a espacios de producción cultural, ser reconocidos socialmente y qué expresiones culturales se reconocen como legítimas. En este sentido, sostenemos que es fundamental dar cuenta de estas realidades para estudiar las condiciones en las cuales los/las agentes involucrados intentan desarrollar proyectos artísticos de manera autónoma, pero sin dejar de reclamar apoyo y reconocimiento del Estado, así como las dificultades a las que se enfrentan y las posibilidades de crecimiento con las que cuentan.

De esta forma nos preguntamos ¿Los grupos de Teatro Comunitario tradicionalizan históricas trayectorias locales que vinculan el arte con la política? ¿Qué sucede cuando una formación cultural accede a instancias de institucionalización? Los diversos agentes del campo ¿otorgan los mismos sentidos a términos como arte y transformación social o participación? ¿Qué estrategias contextuales desarrollan estos grupos comunitarios para sostenerse y a su vez ampliar su propuesta artística? ¿Qué entienden estos grupos por autonomía? ¿Qué vínculos, negociaciones y tensiones se generan con las agencias

estatales y las fuentes de financiación internacional en torno a la gestión y la significación de este tipo de propuestas culturales?

2. Un largo camino: entre el teatro y la academia

Si bien el análisis que se presenta en esta tesis es producto de la investigación doctoral desarrollada desde el año 2014, los resultados que aquí presento guardan continuidad con el trabajo analítico que vengo realizando desde 2011 cuando comencé a indagar en el campo de producción artística del Teatro Comunitario en la ciudad de Buenos Aires. Por aquel entonces me encontraba finalizando la carrera de Antropología en la Facultad de Filosofía y Letras de la U.B.A. y comenzaba a pensar en mi Tesis de Licenciatura. Desde entonces me encuentro dialogando con directores, coordinadores y vecinos que participan de esta práctica teatral con el objetivo de conocer cómo significan sus prácticas, cómo se constituyó este valioso escenario teatral comunitario; así como visibilizar una práctica artística que se propone disputar formas y sentidos hegemónicos acerca del arte.

La primera referencia al mundo del Teatro Comunitario se dio prácticamente de manera casual mientras comentaba con una amiga mi interés por retomar las clases de teatro. En ese momento, estaba atravesando dos decisiones que daban vueltas en mi, por un lado, la posibilidad de volver a hacer teatro y, por otro, la necesidad de elegir un tema de investigación para mi Tesis de Licenciatura.

Desde pequeña la idea de actuar me sedujo, armaba pequeñas escenas para familiares, participaba en actos escolares y fantaseaba con “ser actriz”. Sin embargo, fueron pocos los espacios de formación en los que me sentí a gusto. Siempre percibí cierta diferenciación en los talleres de teatro entre quienes tenían algún “talento” o eran más “desinhibidos” a la hora de hacer un ejercicio y aquellos -dentro de los que sentía que me encontraba- que tardábamos un poco más en soltarnos o en animarnos. Por lo tanto, mi relación con esta actividad siempre fue ambigua. Sentía un profundo placer cuando se trataba de jugar sin hacer juicios de valor acerca de lo que hacía pero al momento de encarar la actividad más “seriamente” la constante comparación con la

destreza de otros y la mirada evaluadora de algunos docentes hacían que ese disfrute se perdiera.

A fines de 2010 con mis estudios en la carrera de Antropología finalizados decidí acercarme a un taller de verano nuevamente y a comienzos de 2011 retomé la formación definitivamente. Esta consistió en un plan de tres años basado en el Método de las Acciones Físicas del pedagogo y director Raúl Serrano, quien basa su metodología sobre lo que se conoce como la “segunda parte” de la obra del actor, director y pedagogo Konstantin Stanislavski. Este método parte del postulado de que el actor o la actriz se encuentran presentes en la actuación a través de sus acciones, apartando toda especulación racional o emotiva que lo saque de las circunstancias dadas de la escena que está atravesando. Si bien se reconoce que la actuación es un proceso que comienza con anterioridad a la situación de actuación propiamente dicha, la acción que motoriza la escena es entendida como acontecimiento en el “aquí y ahora” y no como una elaboración conceptual o narrativa establecida anteriormente. El actor nunca entra a escena sabiendo o planificando lo que hará. La organicidad en la actuación, objetivo que debe perseguir toda/o actriz/actor en esta metodología, se produce por las acciones y reacciones “reales” en escena.

De esta forma, a lo largo de los años fui aprendiendo una técnica que transmitía herramientas concretas y simples para construir situaciones escénicas a partir de la improvisación de las acciones. Más allá de esto, lo que esta metodología me permitió ver, con una gran claridad, fue la amplitud del proceso creativo que se puede desencadenar en cada sujeto. A lo largo de estos años de formación aprendí que la creación de personajes y la construcción de escenas en el teatro surgen de las infinitas posibilidades de acción que tenemos, no de una fuente de inspiración externa. En las investigaciones de escenas teatrales pude experimentar cómo a partir de una estructura - un texto, una obra escrita- las/los actrices/actores podemos hacer emerger múltiples sentidos. El actor o la actriz parten de ciertas condiciones dadas -el conflicto que atraviesan, las relaciones que mantienen, el texto que deben decir- pero las acciones que llevarán a cabo responden a la dinámica que se genera en la situación concreta de actuación. Es decir, surgen de una forma de mirar al otro, de tocarlo, de atravesar esa situación como si fuera la primera vez.

Ahora bien, como comentaba al principio, casi al mismo tiempo que volvía a acercarme al teatro como estudiante, empecé a interesarme por conocer más del Teatro Comunitario. Así, comencé a asistir a obras de distintos grupos y a buscar bibliografía que describiera sobre qué se basaba esta práctica. A partir de estos primeros acercamientos fui construyendo mis primeras ideas acerca de esta modalidad teatral. En principio me llamó la atención el entorno en que se realizaban las presentaciones, no tanto el que fueran realizadas en el espacio público -esto se daba en algunos casos pero no siempre- sino las instancias previas o posteriores a las actuaciones en las que tanto el público como los integrantes de los grupos interactuaban, comían, bebían e incluso a veces se generaban fiestas.

Al ir definiendo mi interés por el Teatro Comunitario como objeto de estudio entré en contacto con la Dra. Alicia Martín y con su equipo de investigación, quienes llevaban adelante sus análisis sobre cultura popular urbana. De esta manera, en 2011 ingresé a este equipo. Este marco me permitió formular en términos conceptuales aquella curiosidad que me había despertado esta práctica teatral comunitaria.

Finalmente, para mi tesis de Licenciatura decidí trabajar con el Grupo de Teatro Comunitario Matemurga de Villa Crespo. En aquel momento me interesé por los grupos que se habían conformado luego de la crisis de 2001 –momento de gran difusión del Teatro Comunitario en la ciudad de Buenos Aires- y particularmente con algún colectivo del que no hubiera encontrado trabajos de investigación. Mi interés por el grupo surgió a partir de una de sus producciones teatrales, *La Caravana*, la cual distaba de lo que se me había presentado desde los textos como “característico” del Teatro Comunitario, esto es el relato de historias barriales. Aquella obra relataba una historia de resistencia pero con referencias más universales a diversos momentos históricos, territorios y actores políticos. Así, fui indagando en la trayectoria del grupo y analicé la particular construcción de identidades barriales que se daba en aquel colectivo a partir de la actividad artística, así como sus *performances* culturales (Bauman, 1992; Bauman y Stoelje, 1988) y los usos del espacio público que el grupo proponía.

A partir de aquella primera investigación fueron surgiendo nuevos interrogantes, ya que como en todo proceso de construcción de conocimiento la profundización en los mundos de los actores conduce a más preguntas y nuevas problemáticas que nos permiten ver con ojos renovados el campo. Como señala Elsie Rockwell, “en nuestra

experiencia el análisis etnográfico es un trabajo específico que conduce a la construcción de nuevas relaciones, no previstas antes de hacer el análisis” (Rockwell, 1987: 10).

Si bien en mi tesis de Licenciatura realicé un primer análisis sobre cómo se posiciona el Teatro Comunitario en el campo teatral porteño tradicionalizando sus prácticas, a partir del trabajo de campo realizado y de las nuevas lecturas teóricas comencé a visibilizar dinámicas que complejizaban estos vínculos. Esta ampliación de la mirada redefinió los límites del objeto de estudio presentando una variedad de actores con los cuales los grupos de Teatro Comunitario se vinculaban más allá del ámbito barrial o teatral. Mientras que en mis primeros acercamientos a la temática, el mundo del Teatro Comunitario aparecía limitado al ámbito barrial y vecinal, con la profundización que conlleva la investigación antropológica este primer “mundo” se pluralizó y se amplió dando cuenta de realidades más complejas y heterogéneas. En este sentido, por un lado, surgieron agentes estatales y redes culturales mayores y, por otro, me encontré con debates al interior de un campo de experiencias de “arte y transformación social” en torno a las formas de organización y a la definición de qué es el arte con fines de transformación social.

En mis primeros acercamientos teóricos al fenómeno observaba un fuerte interés por analizar el “origen” del Teatro Comunitario y los momentos históricos que habían marcado su desarrollo. Los contextos que solían presentarse como claves eran la transición democrática con la conformación del Grupo de Teatro Catalinas Sur, pionero de esta práctica; el establecimiento del régimen neoliberal y el surgimiento del segundo grupo referente en 1996 –el Circuito Cultural Barracas- hasta la crisis social, política y económica que atravesó Argentina a fines de 2001 y la conformación de lo que se conoce como la “segunda generación de grupos de teatro comunitario” (Bidegáin, 2007, 2014; Greco, 2008, Scher, 2010, Falzari, 2011).

Los primeros trabajos de indagación teórica respecto del Teatro Comunitario que se podían encontrar fueron realizados por las investigadoras Marcela Bidegain (2007) y Lola Proaño Gómez (2007). La primera trabajó a partir de una caracterización general del fenómeno, sus antecedentes, su historia y un análisis de tres casos emblemáticos. La segunda, por otro lado, abordó ya algunas conceptualizaciones acerca de la práctica política en la posmodernidad y tomó el caso del Teatro Comunitario para discutir una

supuesta apoliticidad en el teatro de los años 90 en Argentina. A partir de estos primeros análisis se fueron desarrollando más trabajos que abordan distintas aristas desde diferentes perspectivas disciplinarias.

Otros estudios focalizaron en la potencialidad del Teatro Comunitario como construcción de relatos y discursos que desafían, por ejemplo, versiones de la historia oficial o que visibilizan historias locales poco reconocidas promoviendo la construcción de memorias colectivas (Borba, 2009; Fernández, 2011). Gastón Falzari (2011) trabajó el fenómeno a partir de algunos grupos de la ciudad de Buenos Aires comparándolo en sus dinámicas con el movimiento asambleario posterior a la crisis de 2001. Analizó las posibilidades de participación que el Teatro Comunitario propone y la construcción de discursos contrahegemónicos. Asimismo, Romina Sánchez Salinas (2011) realizó su primera investigación con el grupo Res o no Res del barrio de Mataderos, ciudad de Buenos Aires, preguntándose por la potencialidad del Teatro Comunitario para la construcción de hegemonías alternativas. Estudió la relación del grupo con el entorno barrial y las percepciones que acerca de él circulaban entre vecinos e instituciones del barrio.

Clarisa Fernández (2012) estudió en su tesis de Maestría en Ciencias Sociales el caso del Grupo de Teatro Comunitario de Sansinena, Partido de Rivadavia, Provincia de Buenos Aires analizando las operaciones de memoria, la constitución de identidades y los procesos de construcción/ reapropiación del espacio público, que tuvieron lugar en las prácticas de este grupo de teatro. Esta autora indagó en el proceso de creación colectiva de una de sus obras estudiando cómo se reconstruyen interpretaciones del pasado compartido de los habitantes del pueblo, las tensiones surgidas en este proceso, los valores y representaciones expresados que visibilizan un modo de percibir/ construir las identidades. Asimismo, realiza un aporte interesante al abordar las formas de liderazgo y las legitimidades que se construyen dentro de este grupo en particular pero que permiten problematizar aquellas primeras descripciones acerca de la práctica teatral comunitaria como horizontal (Bidegain, 2007).

A partir de esta primera investigación, Fernández continuó su trabajo de campo en el Partido de Rivadavia estudiando para su formación doctoral la conformación de un grupo de Teatro Comunitario integrado por habitantes de distintos pueblos de este partido que tuvo como antecedente el caso de Sansinena (Fernández, 2015). Se trata de

un fenómeno relevante ya que a partir del grupo de teatro se creó en 2011 la cooperativa de trabajo La Comunitaria que nuclea distintas acciones como la organización de talleres de producción textil, herrería y carpintería abiertos a toda la gente del pueblo. Asimismo, la estación de tren de González Moreno –localidad del partido de Rivadavia– fue restaurada y convertida en el centro cultural Sobrerrieles Marcha La Cultura, y en Sansinena el edificio de la estación de trenes se convirtió en el museo del pueblo (Fernández, 2015). Esta investigación abrió una nueva línea de análisis hacia otro tipo de aspectos que hacen al Teatro Comunitario. Aunque se trata de un caso muy particular –reconocido en su especificidad por diferentes referentes del fenómeno– es interesante porque da cuenta de otras formas de llevar adelante este tipo de propuestas cuestionando las primeras definiciones homogeneizadoras del Teatro Comunitario.

A partir de estos avances surgidos desde nuevas investigaciones y de cerrar mi propia primera investigación sobre el tema fui “desnaturalizando” algunas cuestiones que hacen a la definición e historia del Teatro Comunitario. Estos nuevos interrogantes hicieron que decidiera continuar analizando este fenómeno y en el año 2013 me presenté a la convocatoria anual para becas de doctorado del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, la cual obtuve al año siguiente.

Por un lado, comencé a plantearme cómo llegó a elaborarse la actual definición que plantea la Red Nacional de Teatro Comunitario conformada en 2003. Esta pregunta abrió un campo de análisis muy rico que llevó a indagar cada vez más en una categoría que aparecía recurrentemente: “el arte y la transformación social”. Este nuevo mundo fue abordado, construido y discutido con compañeras que investigan otras experiencias que se definen desde esa noción. A partir de la iniciativa de la Dra. Julieta Infantino, quien co-dirigió la Licenciatura y con quien continué ese vínculo para mi investigación doctoral, conformamos un equipo de investigación y discusión en el marco del Programa de Reconocimiento Institucional de Equipos de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras¹ con el cual pude ir complejizando y contextualizando algunos de los aspectos presentados en esta Tesis de Doctorado.

Finalmente, retomando un poco mi trayectoria personal en el amplio mundo teatral, indagando en otras formas de hacer teatro inicié en 2017 una formación en la Escuela de

¹ Este proyecto se denominó “Políticas arte transformadoras. Usos del arte para la transformación social en la ciudad de Buenos Aires” y fue aprobado por Resolución de Consejo Directivo 2830/16.

Teatro Político, un espacio autogestivo ubicado en el barrio de Palermo. Esta Escuela propone dos años de formación en distintas metodologías, modalidades y perspectivas teatrales que buscan vincular el teatro con formas de problematización y de intervención en problemáticas sociales². Mi llegada a este espacio tuvo que ver, claramente, con el recorrido que venía realizando tanto en mi formación como actriz pero también a partir de mi experiencia como investigadora de Teatro Comunitario, lo cual ensanchó mis propias nociones acerca del teatro, las formas de practicarlo y el concepto mismo de “actuación”.

Sin dudas, todo este recorrido se fue entrelazando y enriqueció el análisis que aquí presento transformándome en el transcurso de estos años.

3. Objetivos e hipótesis

A partir de lo reseñado hasta aquí, propusimos los siguientes objetivos e hipótesis que orientaron la investigación.

El objetivo general de la tesis consiste en:

- Investigar los procesos de producción y reproducción de prácticas artísticas en la trayectoria de dos grupos de teatro comunitario de la Ciudad de Buenos Aires, en el marco de los actuales debates acerca de derechos culturales, usos de la cultura con fines de transformación social, participación ciudadana y políticas culturales.

A partir de este objetivo general, planteamos los siguientes objetivos específicos:

1- Analizar propuestas y experiencias de arte y transformación social y cómo ingresan en la agenda de políticas culturales del Estado local, así como de organismos internacionales y fundaciones privadas.

² La Escuela de Teatro Político plantea una formación de dos años que abarca las siguientes materias: Teatro de las Personas Oprimidas y Práctica Curinga; Teoría y Práctica de Bertolt Brecht, Historia del Teatro Político, Teatro Comunitario, Educación Popular y Montaje de una obra teatral al finalizar la formación. Entre otros seminarios y talleres que se dictan anualmente.

2. Estudiar las trayectorias de los dos grupos de teatro comunitario más antiguos a través de diferentes contextos en los que se fue redefiniendo el concepto de cultura y su rol en los procesos de desarrollo social, político y económico.

3- Investigar las diferentes estrategias de acción, producción y reproducción de las prácticas culturales impulsadas por dos grupos de teatro comunitario en la Ciudad de Buenos Aires en torno a la gestión de proyectos comunitarios de arte y transformación social.

3.1. Indagar cómo se han conformado en estos grupos equipos de coordinación que gestionan recursos para su sostenimiento y qué características particulares adquiere la gestión cultural en grupos que se definen como comunitarios.

3.2. Visibilizar la resignificación/tradicionalización de propuestas que han atravesado históricamente al campo teatral argentino y que desde diferentes posicionamientos se propusieron transformar la realidad social.

4- Estudiar los diferentes sentidos que circulan en torno a “la cultura”, las políticas culturales y la gestión problematizando las relaciones entre cultura, política y economía.

5- Explorar qué nociones acerca de la autonomía, la independencia y la autogestión circulan entre los actores sociales que forman parte de grupos de teatro comunitario.

Las hipótesis que orientaron la investigación son:

-Las producciones y prácticas artísticas de los grupos de Teatro Comunitario tradicionalizan saberes de la cultura popular local, legitimando sus prácticas en el presente y disputando su posición en el campo teatral. Estos posicionamientos no sólo refieren a los cánones artísticos de lo que se considera o no “teatro”; sino también a formas de comprender la cultura y el arte en pos de la transformación social. En este sentido, entendemos que el Teatro Comunitario no puede ser aislado de estas “tradiciones teatrales” y que en su práctica actualiza, cuestiona o reafirma distintos elementos de las mismas creando nuevos anclajes identitarios y formas alternativas de participación social que desencadenan una movilización de recursos políticos, simbólicos y económicos.

-Los grupos estudiados han desarrollado diferentes estrategias de producción y reproducción ligadas a su sostenimiento. Este proceso implica la construcción de vínculos con otros agentes del campo de las políticas culturales en el que intervienen no sólo agentes estatales sino también organismos y fundaciones internacionales. Estos agentes conforman un campo en el cual se dirimen en condiciones de poder desiguales nociones diferenciales acerca de la cultura, la transformación social y la gestión del arte.

- Los vínculos que se han construido a lo largo del tiempo con otros agentes del campo plantean para los grupos de Teatro Comunitario reflexiones acerca de nociones de autonomía, autogestión e independencia. Estos conceptos son utilizados con diferentes sentidos y tienen una trayectoria específica dentro del campo artístico y teatral en particular

3. Metodología

Esta investigación se propuso analizar las estrategias desarrolladas por grupos organizados de productores culturales para reproducir sus actividades; por lo que fue fundamental la indagación en los sistemas de representación de estos actores y en sus prácticas concretas. De esta forma, consistió en un estudio cualitativo con enfoque etnográfico, basado en la realización de trabajo de campo con observación participante y entrevistas abiertas, estructuradas y semiestructuradas.

El trabajo de campo es lo que permite encontrarnos con el punto de vista de los propios actores involucrados, entender sus valores, creencias y las lógicas que guían sus prácticas (Geertz, 1994). Ahora bien, partiendo de este postulado pero complejizándolo, es necesario realizar algunas observaciones que hacen a las particularidades de la etnografía en tanto trabajo de campo como también en tanto análisis de un fenómeno.

La antropología ha sido considerada, desde sus inicios, como la ciencia de los “otros” (Neufeld, 1993; Krotz, 1994; Arrivas, Boivin y Rosato, 2004). Sin embargo, esas otredades no siempre han sido definidas a partir de los mismos parámetros y esto tuvo que ver en parte con la historia de la disciplina y los contextos sociohistóricos y

políticos en los que se desarrolló. Mientras en una primera etapa clásica estas otredades eran definidas a partir de la distancia moral, social y geográfica del investigador respecto de su “objeto” de estudio, a partir de la década de los 60 se produjeron una serie de debates y reformulaciones que introdujeron nuevas dimensiones de análisis en los estudios antropológicos. El trabajo de campo definido como el “estar allí” del investigador que compartía la cotidianeidad del grupo estudiado ha sido desde fines del siglo XIX un elemento definitorio del enfoque etnográfico dentro de la antropología, llegando a ser concebido como una especie de rito de pasaje al estatus de profesional (Guber, 2011). Sin embargo, el paso a una antropología contemporánea estuvo marcado por la realización de investigaciones en la propia sociedad donde el/la antropólogo/a había sido socializado/a y por la revisión respecto del lugar del/la investigador/a como sujeto social en la construcción de conocimiento.

En este sentido, como sostiene Ribeiro (1989), el extrañamiento de la realidad es uno de los aspectos fundamentales de la perspectiva antropológica, “(...) el antropólogo experimenta, existencialmente, el extrañamiento como una unidad contradictoria: al ser, al mismo tiempo, aproximación y distanciamiento” (Ribeiro, 1989: 195). Cuando el/la investigador/a elige estudiar un aspecto de su propia sociedad busca convertir lo familiar en exótico. Esto conlleva ya un reconocimiento explícito respecto de su lugar como sujeto social y cultural que debe intentar desnaturalizar lo que siempre le resultó “dado”. Más allá de la mayor o menor con los actores del campo, lo que se cuestiona es la existencia de datos que se encuentran a disposición para ser recolectados y luego analizados. Los “datos” etnográficos son, entonces, contruidos a partir de la relación que el/la investigador/a entabla con sus interlocutores/as en un momento histórico, social y político específico del campo en cuestión.

Un nivel de análisis de la investigación observa la expresividad performativa de grupos de Teatro Comunitario, así como las estrategias de reproducción de sus prácticas y de resistencia frente a ciertos valores hegemónicos. Se llevó adelante la investigación con registros de actuaciones y otras instancias de trabajo de los grupos de Teatro Comunitario -ensayos, reuniones, participaciones en eventos, actividades con el barrio de pertenencia, etc.- y documentos producidos por los mismos. Asimismo, se realizaron entrevistas al interior del campo teatral comunitario entendiendo esta herramienta como una de las técnicas más apropiadas para acceder al universo de significaciones de los

actores (Guber, 1991). En este sentido, las unidades de análisis se refirieron a los espacios de ensayo, presentación y reunión del Grupo de Teatro Catalinas Sur y del Circuito Cultural Barracas. Esto se vinculó con el interés de ver cómo estos dos grupos con mayor trayectoria, cantidad de integrantes y división interna en áreas de trabajo se organizan y siguen llevando adelante lo que llaman “Teatro Comunitario”. Es decir, cómo estos dos grupos vienen desarrollando una profesionalización creciente, pero manteniendo objetivos de participación comunitaria.

Por otro lado, se indagó en las dinámicas de definición de un “nosotros” dentro del campo y de qué entienden los actores como característico de su práctica. Es decir, de qué experiencias, proyectos, personas se diferencian y con cuales se identifican. En este sentido, se realizaron observaciones y registros en el “10° Encuentro Nacional de la Red de Teatro Comunitario” realizado en la Ciudad de Salta, Provincia de Salta en octubre de 2016 y en el “Encuentro Nacional de Redes de Culturas Comunitarias” realizado en la Ciudad de América, Provincia de Buenos Aires en septiembre de 2017.

Por último, para estudiar las estrategias de producción y reproducción del Teatro Comunitario en la Ciudad de Buenos Aires fue necesario analizar cómo estos actores se vinculan con las políticas públicas implementadas por agentes estatales. Asimismo, tuvimos en cuenta que estos niveles de intervención política se encuentran atravesados por programas y recomendaciones de agencias internacionales centradas en la promoción de derechos culturales; por lo tanto consideramos fundamental incluir en este nivel de análisis no solo las políticas culturales a nivel del Estado local sino también la incidencia que en estas tienen las orientaciones de dichas agencias. Por lo tanto, se relevaron documentos e informes relativos a los programas que han fomentado las prácticas de los grupos con los que trabajamos, así como se asistió a eventos y conferencias brindadas por distintos sectores del campo cultural de la gestión pública. Algunos de estos eventos fueron el Encuentro “Cultura y Economía” del Ciclo de Conferencias del Comité de Cultura del Consejo Argentino para las Relaciones Internacionales con auspicio de la UNESCO, organizado en la ciudad de Buenos Aires en septiembre de 2016 a cargo del Consejo Argentino para las Relaciones Internacionales; el “Encuentro Cultura + Desarrollo” organizado por el Ministerio de Cultura de la Nación en noviembre de 2016 en el Centro Cultural San Martín de la Ciudad de Buenos Aires; el “3° Encuentro Nacional de Puntos de Cultura” también a

cargo del Ministerio de Cultura de la Nación en noviembre y diciembre de 2016 en el Centro Cultural San Martín de la ciudad de Buenos Aires. De esta manera, se buscó relevar cómo entienden estos actores estatales que el Estado debe intervenir en estas experiencias de arte y transformación social. Y también como los grupos con los que se trabajó, a partir de las reflexiones posteriores, se apropian, resisten y/o negocian estas discursivas.

4. Organización de la Tesis

La Tesis se estructura en torno a 5 capítulos que se proponen vincular lo macro y lo microsocioal.

En el capítulo 1 **Culturas, performances y hegemonía** se abordan las principales perspectivas teórico- metodológicas que articulan esta investigación y se trabajan 3 ejes teóricos. Por un lado, la trayectoria teórica del concepto de cultura en Antropología toma en cuenta cómo las condiciones económico-políticas, ideológico-culturales e institucionales han sido fundamentales para comprender los desarrollos teóricos, las problemáticas, los sujetos de estudio y las metodologías de nuestra disciplina (Menéndez, 2010; Trouillot, 2010).

Un segundo eje está enfocado, hacia los aportes de Raymond Williams y los estudios culturales clásicos británicos al estudio de procesos de producción y reproducción cultural a partir de la revisión de los conceptos de hegemonía, cultura e ideología. Estos desarrollos teóricos nos permiten comenzar a pensar cómo los actores sociales pueden intervenir políticamente en procesos de cambio social a partir de sus prácticas y producciones culturales. Nos preguntamos por las condiciones en que las prácticas culturales se despliegan en una sociedad y por los grados de autonomía relativa en que se llevan a cabo. Por otro lado, para pensar esta problemática retomamos la teoría de los campos de Pierre Bourdieu (1990) que nos permite reflexionar acerca de las disputas que se desencadenan en un campo específico en torno a un capital simbólico específico, las formas de definir la práctica y la pertenencia al mismo.

Finalmente, un tercer eje está orientado hacia cómo abordar el teatro desde la antropología o las ciencias sociales revisando algunos de los análisis teórico-metodológicos que se han realizado a partir de la antropología de la *performance* y los estudios folklóricos (Bauman y Stoelje, 1988; Bauman, 1975, 1992; Schechner, 2000; Citro, 2006; Taylor, 2011; Blázquez, 2012). En esta línea retomo algunos aportes de Richard Bauman (1992) que nos permiten examinar la agentividad de los actores para ponerse en diálogo con un sistema cultural, con una historia y una tradición. Asimismo, aplicamos la perspectiva de Richard Schechner (2000) acerca de la *performance* como fenómeno que engloba un abanico de conductas y actividades que se posicionan en diferentes puntos de un continuum entre entretenimiento y eficacia, con fines estéticos, recreativos o de transformación social de acuerdo a los contextos.

Se retoman algunas discusiones en torno a las jerarquías culturales y la división entre “alta cultura” y “cultura popular” (García Canclini, 1988; Zubieta, 2000) para pensar cómo estas dinámicas pueden influir en el rol y la función que se le asigna al teatro como género artístico performático en la actualidad.

En el capítulo 2, **El campo de las políticas culturales y la disputa política por la cultura**, se presentan las dinámicas y los procesos históricos que se vienen desarrollando en las últimas décadas respecto de la cultura y el campo de las políticas culturales. Abordamos el proceso que llevó a una institucionalización de las políticas culturales en tanto forma de intervención en el campo cultural y cómo este proceso estuvo marcado por una creciente instrumentalización de la cultura y su conceptualización como recurso (Yúdice, 2002). Problematicamos el concepto de “política cultural” a partir de distintos autores que ponen énfasis en diversos aspectos de las intervenciones en el campo cultural, ya sea desde la gestión, la organización, la defensa de derechos culturales y/o las disputas en torno al poder de definir realidades. Son estos procesos de politización de la cultura (Wright, 2004) los que nos llevan a plantear formas de entenderla como un concepto dinámico, negociable y en proceso de discusión; proceso que no deja de ser conflictivo dado que en él intervienen distintos actores locales, nacionales e internacionales que luchan por el poder de definir situaciones y acontecimientos desde distintos lugares de poder (Rotman, 2001; Morel, 2011; Raggio, 2013; Grimson, 2014; Infantino, 2018a)

Finalmente, estudiamos la emergencia de una serie de experiencias de arte y transformación social en Latinoamérica que buscan generar espacios de participación en el debate democrático, promover la construcción de identidades culturales y elaborar modos alternativos de intervención social (Roitter, 2009). Presentamos el caso del Teatro Comunitario como una experiencia que se posicionó dentro de este ámbito del “arte y la transformación social” analizando algunas de sus particularidades. Sostenemos que se trata de usos y sentidos diferenciales del arte con fines de transformación social.

Los siguientes tres capítulos de la tesis se centran en el caso del Teatro Comunitario en la Ciudad de Buenos Aires y suponen la aplicación de los debates teóricos y las perspectivas de análisis presentadas en los capítulos anteriores.

En el capítulo 3 **El Teatro Comunitario en el campo teatral argentino. Estrategias de ingreso y legitimación** abordo el fenómeno del Teatro Comunitario en la ciudad de Buenos Aires analizando su surgimiento a principios de los años 80. Por medio de entrevistas y observaciones del trabajo de campo, enfocamos cómo los dos grupos de Teatro Comunitario más antiguos disputan sentidos en torno a los vínculos entre teatro y política actualizando y/o cuestionando tradiciones teatrales desde el presente.

En principio, presentamos cómo se ha configurado un campo teatral en el que circulan ciertos capitales y se producen disputas en torno a los cánones artísticos, la jerarquización del cuerpo o de la palabra, la forma de transmitir un mensaje político y los posicionamientos respecto de “lo popular” como forma de impugnación a un orden establecido. Se trabaja entonces la construcción de relatos hegemónicos en torno a una “tradicción teatral” en Buenos Aires en relación a la cual se posicionan algunas propuestas teatrales que se reconocen como “políticas”.

Se retoma el contexto de la postdictadura a comienzos de los años 80 como un momento en el que tanto desde la sociedad civil como desde el Estado local se propusieron actividades e iniciativas culturales que buscaban recuperar el espacio público. Se trató de un período donde se fueron articulando acciones de “democratización cultural” y de “democracia participativa” (García Canclini, 1987) en tanto ampliación del acceso a bienes culturales. En el campo teatral surgieron distintas

propuestas de teatro callejero que recuperaban géneros populares para denunciar la persecución y la represión de los años dictatoriales y como una vía de fomentar la participación ciudadana. En este marco se conformó el Grupo de Teatro Catalinas Sur, pionero del Teatro Comunitario en la ciudad y el grupo de teatreros ambulantes Los Calandracas, antecedentes del Circuito Cultural Barracas, segundo grupo de Teatro Comunitario conformado en la ciudad.

En el capítulo 4, que denominamos **Estrategias de reproducción en el Teatro Comunitario**, continuamos analizando este fenómeno en un contexto de retracción de las propuestas teatrales callejeras características de los años 80. Se aborda la conformación del Circuito Cultural Barracas y la adquisición por parte de Catalinas Sur de un galpón donde construir su propio teatro. Estudiamos cómo ambos grupos fueron vinculándose con agentes estatales, lo cual les permitió hacer crecer sus propuestas incluyendo un mayor número de vecinos y vecinas, ofrecer talleres de diversos lenguajes artísticos y aprovechar esto en sus espectáculos. Planteamos que el modo de producción teatral se modificó al tener un espacio físico abierto para que la comunidad acceda a una formación y participe de producciones artísticas.

Asimismo, examinamos cómo aquellas nociones que venían ya circulando acerca de la “democratización” o la “participación” comienzan a plantear la necesidad de diferenciar el Teatro Comunitario de otras modalidades de enseñanza y “participación” en el teatro para no reproducir formas de dominación cultural.

En el capítulo 5, como señala su título **Multiplicación del Teatro Comunitario y usos diferenciales del arte para la transformación social**, indagamos en el proceso de difusión del Teatro Comunitario a cargo de los grupos de La Boca y Barracas por distintos barrios de la ciudad de Buenos Aires y otras ciudades del país. Particularmente, presentamos cómo articularon este ímpetu por multiplicar la práctica con agentes estatales y con el acceso a financiaciones del ámbito internacional. Planteamos que en este ámbito comienza a circular la categoría de “arte y transformación social”, la cual será apropiada por estos grupos como una estrategia para disputar recursos y reconocimiento. Es en este período que Catalinas Sur y el Circuito Cultural Barracas comienzan a sistematizar su práctica para retransmitirla y definitivamente se diferencian de otras formas de hacer teatro defendiendo la especificidad del Teatro Comunitario.

Por otro lado, abordamos algunos sentidos de lo “transformador” que fueron apareciendo en el campo, así como algunas tensiones que identificamos en el uso de esta categoría.

En las **Conclusiones** nos proponemos dar una visión de conjunto respecto de lo señalado a lo largo de la tesis, integrando los análisis desplegados en cada uno de los capítulos en una perspectiva global. Se indaga en las nociones elaboradas en torno a la autogestión y la independencia entre los coordinadores de los grupos. Lejos de constituir conceptos transparentes en su significado, estas categorías están atravesadas por diferentes sentidos, trayectorias y conflictos de acuerdo al contexto en el que se las invoque. De esta forma, nos cuestionamos qué representaciones circulan en torno a la autogestión en un contexto en el que el arte del gobierno se ha convertido en el arte de gobernar a la distancia, inculcando hábitos de autogestión y autorregulación (Shore, 2010). Analizamos cómo en los discursos de quienes coordinan estos grupos la autogestión aparece relacionada a una idea de independencia y cómo esto influye en las estrategias de posicionamiento frente al Estado demandando reconocimiento y redistribución de recursos tratando de mantener una autonomía relativa. Finalmente, retomamos algunos procesos de politización de la cultura que han atravesado los grupos de Teatro Comunitario para analizar cómo en la actualidad se disputa y se amplía el campo de las políticas culturales.

CAPÍTULO 1: Culturas, *performances* y hegemonía

Toda reflexión sobre la sociedad debe volver a sus comienzos, con una atención lista para la sorpresa. Porque los viajes y la etnología, las refriegas y el psicoanálisis enseñan que las revoluciones de lo creíble no son necesariamente reivindicatorias; son a menudo más modestas en sus formas y más temibles, como las corrientes de las profundidades; operan estos desplazamientos en la adhesión; reorganizan subrepticamente las autoridades recibidas, y en una constelación de referencias privilegian algunas y extinguen otras (De Certeau, 2009: 30-31)

En la Introducción a esta tesis planteábamos que uno de nuestros objetivos para estudiar cómo los grupos de Teatro Comunitario producen y reproducen sus prácticas es analizar los diferentes sentidos acerca de la “cultura” que circulan entre los agentes involucrados en el ámbito investigado. A partir de esto, en este primer capítulo repasamos algunos aspectos de la trayectoria del concepto de cultura y los diferentes sentidos que lo han atravesado. Abordaremos la centralidad que ha tenido este concepto para el desarrollo de la Antropología teniendo en cuenta cómo las condiciones económico-políticas, ideológico-culturales e institucionales han sido fundamentales para comprender los desarrollos teóricos, las problemáticas, los sujetos de estudio y las metodologías de nuestra disciplina (Menéndez, 2010; Trouillot, 2010).

Presentaremos cómo se conformó aquello que Menéndez ha llamado un “modelo antropológico clásico” (Menéndez, 2010) que se proponía estudiar la vida social y cultural como una totalidad que debía ser explicada por sí misma. Asimismo, analizamos algunas influencias que ha tenido el culturalismo norteamericano en la conceptualización de la cultura, cómo se buscó cuestionar el concepto de “raza” y se construyó una perspectiva antropológica enfocada en las dimensiones simbólicas de la cultura y dejó de lado por momentos la dimensión histórica y el conflicto.

Esto nos permitirá introducir otras perspectivas teóricas, utilizadas en esta tesis, que se proponen abordar los vínculos entre cultura, poder y procesos económicos. Así, vemos que actualmente tanto la “política”, como la “economía” y la “cultura” son estudiadas como campos que se intersectan y construyen relaciones complejas (Crespo, Losada y Martín, 2007). En este sentido, se revisarán las relaciones entre los conceptos de hegemonía, cultura e ideología y su aporte al estudio de procesos de producción y reproducción cultural. Al visibilizar cómo los procesos de dominación y hegemonía en el orden social atraviesan al ámbito de la cultura y viceversa se recuperarán algunas discusiones en torno a las jerarquías culturales y la división entre “alta cultura” y “cultura popular” (García Canclini, 1988; Zubieta, 2000). Estos desarrollos teóricos nos permitirán pensar en los siguientes capítulos cómo los actores sociales, en este caso quienes conforman los grupos de Teatro Comunitario, pueden intervenir políticamente en procesos de cambio social a partir de sus prácticas y producciones culturales.

En estos procesos de producción cultural nos preguntamos por las condiciones en que las prácticas culturales se despliegan en una sociedad y por los grados de “autonomía relativa” (Williams, 2009) en que se llevan a cabo. Un aporte fundamental será la teoría de los campos de Pierre Bourdieu (1990) que nos permitirá reflexionar acerca de las características particulares de la producción cultural, las condiciones bajo las cuales los agentes sociales participan de la creación cultural y disputan un capital artístico específico. Finalmente, revisaremos algunos de los abordajes teórico-metodológicos que se han realizado a partir de la antropología de la *performance* y los estudios folklóricos pensando cómo pueden contribuir al estudio de prácticas teatrales (Bauman, 1975, 1992; Bauman y Stoelje, 1988; Schechner, 2000; Citro, 2006; Taylor, 2011; Blázquez, 2012).

1. Usos y apropiaciones del concepto de cultura en Antropología

El concepto de cultura ha tenido una trayectoria ramificada, discutida y controversial respondiendo a diversos contextos sociales, académicos, políticos y económicos. En este capítulo proponemos recuperar algunos de los recorridos y debates que lo han atravesado para reflexionar acerca de los usos y apropiaciones diferenciales que se han

desarrollado desde la Antropología, así como desde algunas distintas corrientes de estudio.

La historia de este concepto ha estado fuertemente ligada al proceso de institucionalización de la Antropología a pesar de que su trayectoria es previa. De esta forma, existe una especie de relato mítico que sitúa el origen del concepto antropológico de cultura en la clásica definición de Edward B. Tylor en su libro “Primitive Culture” publicado en 1871 (Harris, 1979; Neufeld, 1993). En esta publicación el autor sostenía que “la cultura o civilización, tomada en su sentido etnográfico amplio, es ese todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, la ley, la costumbre, y cualesquiera otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad (Tylor, 1871: 1).

Los antecedentes de esta formulación nos dicen que con el despliegue del pensamiento iluminista y en el contexto económico político de ascenso de la burguesía se produjo el desarrollo de una serie de conceptos interrelacionados: sociedad, economía, civilización y cultura (Williams, 2009; Neufeld, 1993). De acuerdo con Williams, “sociedad” era una activa hermandad, camaradería, un hacer común, antes de convertirse en la descripción de un orden o sistema general. “Economía” era el manejo del hogar y, luego, el manejo de una comunidad, antes de convertirse en la descripción de un determinado sistema de producción, distribución e intercambio. “Cultura” antes de estos recorridos, era “el cultivo y cuidado de cosechas y animales y, por extensión, de las facultades humanas” (Williams, 2009: 18). Mientras que estos cambios en los dos primeros conceptos venían desarrollándose desde los siglos XVI y XVII, en el caso de “cultura” hasta el siglo XVIII continuaba refiriéndose a un sustantivo de proceso, la atención de cosechas, animales o del desarrollo humano. Durante todo aquel siglo cultura mantuvo una relación de proximidad y distanciamiento con el concepto de “civilización” entendido en el pensamiento iluminista como un estado adquirido – contrastado con la barbarie- pero también como un proceso y un progreso históricos. Esta racionalidad histórica de la Ilustración culminaba por supuesto en la adquisición de un cierto estadio: la civilización metropolitana de Inglaterra y Francia (Williams, 2009). Hasta aquí tenemos lo que se denominará el sentido “humanista” de la cultura, en tanto “sustantivo independiente y abstracto que designa un proceso general de desarrollo intelectual, espiritual y estético a partir del siglo XVIII” (Williams, 2003: 91). Se trata

de una forma de concebir la cultura como perfectible, con la posibilidad de mejoramiento progresivo; una aproximación que no dejaba de ser etnocéntrica y que pensaba la cultura en singular desde una mirada europea.

Por otro lado, desde el movimiento romántico se desarrolló una idea de “cultura” como alternativa a la de civilización, identificando a esta última negativamente con el racionalismo abstracto y la deshumanización que estaba produciendo el desarrollo industrial. En un comienzo se la utilizó para resaltar a las culturas nacionales y tradicionales, incluyendo el nuevo concepto de *cultura popular*, siendo asociada con la religión, el arte, la vida personal y familiar (Williams, 2009, 2003). Sin embargo, el aporte decisivo de Johann G. Herder cuestionó el supuesto de la historia universal según el cual la “civilización” o la “cultura” –en tanto autodesarrollo histórico de la humanidad- era un proceso evolutivo unilineal que conducía al punto más alto representado por la civilización europea. Este autor propuso hablar de *culturas* en plural abriendo la idea de un proceso social fundamental que configura modos de vida específicos y distintos. Es a partir de estas visiones que empieza a vislumbrarse el concepto antropológico de cultura en tanto un modo de vida determinado, de un pueblo, un período o un grupo.

El paso decisivo sería dado por Tylor en 1871 quien introduce el concepto que reprodujimos anteriormente. Si bien la conceptualización de Tylor daba cuenta de cierta pluralidad de formas de vida, hablaba de grados de cultura ya que reproducía la escala evaluativa-evolutiva de su contexto histórico (Neufeld, 1993). Este autor se insertó en un marco de pensamiento evolucionista donde las diferencias entre las distintas sociedades se explicaban a partir del estadio evolutivo en el que se encontraría cada una –salvajismo, barbarie o civilización-. En este caso, “civilización” era el estadio evolutivo más desarrollado y, asimismo, un término intercambiable con el de cultura. Es decir, esta conceptualización remitía a aquellos sentidos iluministas respecto de la historia universal de la humanidad pensada como un proceso unilineal que tenía como meta y horizonte a la civilización europea.

1.1. De la impugnación de la “raza” a la negación del poder y de la historia

Las críticas a las concepciones evolucionistas y a las teorías que posteriormente avalaron los determinismos raciales llegaron paradójicamente desde la propia disciplina antropológica y, una vez más, el concepto de cultura se volvió central en estas discusiones. Decimos que se trató de una paradoja porque, como señalamos, el evolucionismo en tanto teoría del desarrollo sociocultural tuvo fuerte raigambre en la incipiente disciplina antropológica y también porque desde las investigaciones de la antropología física ya se estaban desarrollando sistemas para clasificar grupos humanos a partir de sus rasgos fenotípicos desde el siglo XIX. Estas investigaciones sirvieron de insumo para hacer transposiciones desde grupos lingüísticos a grupos físicos, así como desarrollar teorías que avalaran la desigualdad racial. Las articulaciones entre lo biológico y lo social dieron lugar al desarrollo de teorías infundadas como el darwinismo social, donde las ideas de la evolución como lucha competitiva por la existencia y la supervivencia de los más aptos se extendieron desde su origen biológico, donde se referían a conflictos entre especies, a los conflictos y consecuencias sociales y políticas dentro de la especie humana (Williams, 2003).

El concepto de cultura volvería al centro de la escena a partir de las investigaciones realizadas en Estados Unidos por el antropólogo alemán Franz Boas y sus discípulos³ a comienzos del siglo XX como una búsqueda por explicar las diferencias observables dentro de la especie humana ya no desde el supuesto estadio evolutivo en el que cada sociedad se encontraría sino a partir del análisis de cada cultura particular de acuerdo a sus propios parámetros (Neufeld, 1993; Rabossi, 1997). Sus planteos introdujeron el relativismo cultural y el particularismo histórico en la antropología norteamericana. Gran parte de los planteos que desarrolló este antropólogo, así como quienes lo siguieron, marcaron a dicha antropología durante el siglo XX.

Eduardo Menéndez llamó “modelo antropológico clásico” (Menéndez, 2010) a la influyente matriz disciplinaria que consideraba la vida social y cultural como una totalidad que debía ser explicada por sí misma a partir de la concepción de “una

³ Dos de sus discípulas más reconocidas fueron las antropólogas Ruth Benedict y Margaret Mead representantes de los estudios de “cultura y personalidad”.

sociedad, una cultura”. De esta forma, el análisis antropológico debía discurrir entre dos dimensiones: la social y la cultural (Neufeld, 1993). Mientras que la antropología social británica ponía en primer lugar a la estructura social, el culturalismo norteamericano privilegió el análisis de la cultura como configuración de todas las conductas aprendidas.

Más allá de qué dimensión se privilegiase, a partir de la década de 1930 se produjo una refundación académica de la antropología como consecuencia de su diferenciación dentro del campo de estudios sociales y culturales, la cual tuvo como eje de desarrollo los fuertes cuestionamientos dirigidos hacia las concepciones evolucionistas. Estas críticas no sólo tuvieron que ver con un posicionamiento interno de la academia sino también con el fin de la Primera Guerra Mundial y una crisis de la idea de progreso que se iría agudizando.

Estas críticas que el antropólogo Michel-Rolph Trouillot ha denominado “una jugada política dentro de la teoría” (Trouillot, 2010) estuvieron orientadas por el objetivo de resituar a la cultura como elemento emergente irreductible a los fenómenos que estudiaban las ciencias biológicas. Uno de los mayores esfuerzos de Boas estuvo enfocado, justamente, en discutir científicamente el racismo separando raza, lengua y cultura y, en este sentido, la conceptualización de esta última quedó ligada a combatir la idea de la primera. Sin embargo, como señala Trouillot:

La cultura, presentada como la negación de la raza, también se volvió la negación de la clase y de la historia. La cultura presentada como un escudo contra algunas de las manifestaciones del poder racial, protegió a la antropología, eventualmente, de todos los campos y aparatos conceptuales que hablaron del poder y de la desigualdad. La cultura se convirtió en lo que no era la clase, en lo que evadía el poder y en lo que negaba la historia (Trouillot, 2010: 181-182).

La crítica a la “gran teoría” evolucionista y la negación de la historia universal por parte del relativismo cultural devino en una forma de estudiar la cultura en términos micro o mesosociales y sincrónicos (Menéndez, 2010). Con los años, esta perspectiva ahistórica, local, homogeneizante y centrada en lo simbólico se tornó hegemónica y la

cultura se convirtió en una entidad reificada y esencializada que podía ser encontrada “allí afuera”. Mientras que lo biológico era lo universal e invariable, la cultura permitía comprender la diversidad. Como señala Eduardo Menéndez (2010), se hizo un uso ideológico de este concepto saliendo en defensa de las sociedades “primitivas” como auténticas en contraposición crítica de las sociedades capitalistas y materialistas donde el ámbito de lo sagrado era cada vez más reducido. Rituales y símbolos fueron posicionados como la fuente de la verdad de una cultura/sociedad, por lo tanto, era allí donde debían estar centrados los análisis. Asimismo, la cultura pensada como herencia social era una fuerza que pesaba sobre un individuo que nacía en una sociedad imponiéndosele. Como sostiene Ralph Linton en su estudio *El estudio del hombre*:

Los sistemas sociales casi nunca son, si llegan a serlo alguna vez, el resultado de una planeación consciente. El individuo corriente no tiene ni siquiera conciencia de que las pautas adaptadas mutuamente que sirven de modelo a su conducta constituyen un sistema (Citado en Neufeld, 1993: 394).

Se puso el foco en la integración de los sujetos al sistema social basado en un modelo de la realidad como estática, ahistórica, consensual, no conflictiva cuya vía de acceso era la cultura y no así las dimensiones económico-políticas o ideológicas. De esta forma, los análisis antropológicos producidos durante esta etapa no daban cuenta de los procesos históricos y políticos que atravesaban las sociedades estudiadas. Esta perspectiva teórica de la realidad no fue inocente teniendo en cuenta que todos los antropólogos de la época provenían de países con imperios coloniales radicados en las comunidades que eran su objeto de estudio.

Desde aquel “todo complejo” de los comienzos, el concepto de cultura atravesó otra redefinición, principalmente desde la antropología norteamericana, donde se pasó de una concepción general en la que los símbolos eran el centro de referencia cognitiva cuya organización es la cultura, a su concepción como estructura cognitiva. Esta primacía de lo simbólico según Eric Wolf (1980) tuvo dos orígenes. Por un lado, un objetivo de acotar el concepto de cultura dándole una dimensión propia y no omnicompreensiva de los fenómenos sociales y, por otro, la reformulación del objeto de las ciencias sociales en el proyecto de la sociología estructural-funcionalista de Talcott

Parsons, hegemónica entre las décadas de 1940 y 1960. En el campo de estudio de la antropología quedó lo ideacional y simbólico, mientras que la acción social quedó en manos de la sociología (Wolf, 1980). Esta tradición simbolista comprensiva que se había iniciado con Boas y sus discípulos tuvo continuidad en la Antropología Simbólica con exponentes como Clifford Geertz.

2. La cultura como proceso de producción: hegemonías y autonomía relativa

Sin embargo, estos no fueron los únicos abordajes desde los que se trabajó el tema de la cultura; en este sentido, un enfoque ineludible fue el desarrollado por Antonio Gramsci para pensar los conceptos de cultura, ideología y hegemonía. Es decir, se trata de perspectivas que, desde el marxismo, buscaron pensar las prácticas culturales y los sistemas simbólicos en términos de disputas por el poder y las relaciones de fuerza en una sociedad. Este pensador marxista reivindicó la autonomía de la esfera ideológico-cultural rechazando las visiones que la comprendían como reflejo de la estructura y defendiendo el carácter “real” de las superestructuras (Campione, 2014).

Gramsci (1984) se distanció de las visiones culturalistas de homogeneidad cultural al concebir que las diferencias en la forma de ver el mundo no existen sólo entre culturas sino también al interior de estas; lo que llamó la separación entre “intelectuales y el pueblo” (Citado en Raggio, 2013: 50). Por intelectuales se refería no solamente a aquellos sectores tradicionalmente designados con esta categoría sino en general a todos los grupos sociales que cumplen funciones organizativas tanto en el campo de la producción como en el de la cultura y en el político-administrativo (Campione, 2014). Estas capas emergen de la estructura económica y tienen a su cargo la producción de ideas; es decir una ideología ligada a las condiciones de la producción material y a la reproducción de esas condiciones. La ideología, por lo tanto, constituye una superestructura que penetra en los sectores subalternos y es necesaria para sostener una estructura.

La desigualdad estructural de toda sociedad capitalista se traduce también en una dominación o subordinación cultural que establece que en toda sociedad exista una alta

cultura y una cultura de los sectores subalternos o folklore. De acuerdo con Gramsci, este último no debiera ser abordado a través de un enfoque pintoresquista guiado por la curiosidad de conocer comportamientos y mitos de las clases populares, pero tampoco ser entronizado románticamente como expresión suprema de un “espíritu del pueblo” (Campione, 2014). El folklore debe ser estudiado como “concepción del mundo” desarticulada, no sistematizada sino múltiple. Es decir, como una yuxtaposición de diversas concepciones; incluso conformada por elementos de la ciencia moderna, así como por supersticiones, valores conservadores pero también por innovaciones creativas y progresivas. Esta visión del mundo es comprensible en función de su relación directa con las condiciones de vida cultural y material del pueblo (Campione, 2014). Sin embargo, en el pensamiento del autor se plantea una diferencia crucial, la cual tiene que ver con el nivel de articulación de las distintas formas de cultura en una sociedad. Mientras que la alta cultura reproduce la explotación imponiéndose en la forma de ideología, es decir de un conjunto de ideas articuladas y formuladas a partir de las condiciones materiales de un estrato social que detenta el poder; la cultura de los sectores subalternos o el folklore constituye una concepción del mundo asistemática donde se alojan distintos elementos del sentido común.

Señala Campione la gran disyuntiva es entre pensar sin tener conciencia crítica, adoptando una concepción del mundo impuesta desde afuera, o elaborar la propia concepción del mundo consciente y críticamente, elegir la propia actividad, participar activamente en la producción de la historia del mundo” (Campione, 2014:115). El sentido común para Gramsci expresa el conformismo, aquello que se considera aceptable por el solo hecho de que se crea eterno; es un sentido de la “normalidad”. Esta concepción de lo “normal” no es más que ideología devenida sentido común. Aquí se introduce un concepto clave que es el de hegemonía; es decir, la dirección intelectual y moral a través de una ideología que, como señalamos, reproduce la desigualdad y la explotación. A través de esta construcción hegemónica una clase particular presenta sus intereses como universales. Para que una clase sea hegemónica deberá efectuar concesiones de manera que incorpore parte de los intereses y tendencias de los grupos sociales sobre los que se ejerce esa dirección (Campione, 2014). Sin embargo, esas concesiones no deberán poner en riesgo el rol predominante de esas clases en el plano económico, sobre el cual en definitiva tiene base esa hegemonía.

Si bien en las creencias populares se albergan elementos del sentido común, también existen núcleos del “buen sentido” que sirven para reorientar el sentido común en una dirección transformadora y anticonformista. Con este objetivo el pueblo debe desarrollar sus propios intelectuales orgánicos que sean capaces de elaborar un pensamiento crítico y una concepción del mundo autónoma. Es decir una nueva cultura o una propia filosofía de la praxis.

2.1. Los años 60: Estudios Culturales, reproducción y cambio cultural

Desde el fin de la Segunda Guerra Mundial venían desarrollándose diferentes procesos de descolonización y para los años 60 se instaló un contexto de fuertes movilizaciones, luchas armadas y conflictos bélicos en distintos puntos del mundo como el Mayo Francés, la Primavera de Praga, la guerra de Vietnam, la Revolución Cubana o la guerra de Argelia, por nombrar sólo algunos hitos. Mientras que en los países europeos y latinoamericanos se generaban movilizaciones de orden clasista y/o populista; en Estados Unidos pasaron a tener centralidad las reivindicaciones etnicistas (como las luchas por los derechos civiles negros) y de a poco la visibilización del feminismo (Grossberg, 2009; Menéndez, 2010). Como señala Menéndez, en el campo de la Antropología el “descubrimiento” de la situación colonial y del subdesarrollo socioeconómico generado principalmente desde la década de 1950, así como la inclusión en algunos casos de las dimensiones económico-políticas e ideológicas llevó a reflexionar acerca de la constitución y la institucionalización de la disciplina en situaciones atravesadas por la relación colono/colonizado, hegemonía/subalternidad (Menéndez, 2010).

Por otro lado, a partir de la década de 1960 muchos de los postulados desarrollados por Antonio Gramsci estaban siendo retomados por autores como Edward Thompson, Stuart Hall y Raymond Williams nucleados en el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de la Universidad de Birmingham en Inglaterra. Si bien resulta complejo delinear límites precisos para esta corriente de estudios, Grossberg (2009) sostiene que los estudios culturales por lo general buscan analizar el papel de las prácticas culturales en la construcción de contextos como configuraciones de poder y

cómo las relaciones de poder son estructuradas por las prácticas discursivas que constituyen el mundo vivido. Así, este autor señala que el proyecto de estos estudios consiste en construir una historia política del presente de una manera radicalmente contextualista para lo cual se proponen no reproducir los universalismos y esencialismos que contribuyen a forjar relaciones de dominación y desigualdad, así como dar cuenta de la complejidad evitando todo tipo de reduccionismos (Grossberg, 2006).

En el marco de este contextualismo, Stuart Hall sostuvo que un nivel posible de análisis es el de las “coyunturas” las cuales permiten indagar en la realidad social como una configuración histórica de relaciones constantemente abiertas a la rearticulación (Grossberg, 2006). Analizar coyunturas implica en principio describir una formación social o cultural como atravesada por conflictos y disensos pero en una constante búsqueda de equilibrios provisorios a través de diversas prácticas y procesos de lucha y negociación. Por lo tanto, el análisis consiste en realizar un mapeo de la redistribución de elementos en una configuración. De acuerdo con Grossberg (2006, 2009), una coyuntura es un momento definido por la acumulación de contradicciones y conflictos que afecta a una formación social o cultural generando diversas rearticulaciones. En este sentido, vemos que el concepto de hegemonía, retomado por muchos autores enmarcados en esta escuela, resulta clave al momento de reflexionar cómo se llevan a cabo estos procesos de conflicto y reordenamiento, así como las negociaciones y disputas que conllevan.

Raymond Williams retomó el concepto de hegemonía para desarrollar su teoría sobre la cultura y discutió con las visiones idealistas que planteaban una total separación entre el mundo cultural y la vida social material, así como con aquellas posturas que planteaban una relación de determinación reduccionista entre una “base” y una “superestructura”. Este autor criticó la falta de una historia cultural materialista señalando que la cultura fue tomada como dependiente, secundaria, un reino de meras ideas determinadas por la historia material de la base. Así, sostiene que:

Lo que fundamentalmente falta, (...) es un adecuado reconocimiento de las conexiones indisolubles que existen entre producción material, actividad, e instituciones políticas, culturales y la conciencia. La síntesis clásica de la

relación existente entre la base y la superestructura es la distinción de Plejanov de “cinco elementos consecutivos: 1-el estado de las fuerzas productivas; 2- las condiciones económicas; 3-el régimen socio-político; 4- la psiquis del hombre social; 5- las numerosas ideologías que reflejan las propiedades de esta psiquis”. Esto es mejor que la proyección desnuda de una base y una superestructura, que ha sido tan común. Pero el error se halla en su descripción de estos elementos como secuenciales, cuando en la práctica son insolubles (...)” (Williams, 2009: 106-107).

De esta forma, Williams dirigió sus esfuerzos al desarrollo de una teoría materialista de la cultura entendiéndola como “(...) el sistema significativo a través del cual necesariamente -aunque entre otros medios- un orden social se comunica, se reproduce, se experimenta y se investiga” (Williams, 1994: 13). En esta definición las prácticas culturales resultan constitutivas de un orden social; convergiendo tanto los sentidos antropológicos como modo de vida diferenciado y los sentidos restringidos asociados a las actividades estético-artísticas y a todas las prácticas significantes -desde el lenguaje hasta los sistemas de comunicación modernos como el periodismo o la publicidad-.

En esta propuesta teórica Williams rescata el aporte gramsciano al concepto de hegemonía postulando su relevancia para una teoría cultural en los términos que él propone. Este concepto va más allá tanto del de cultura -en tanto proceso social total en el que los seres humanos configuran sus vidas- y del concepto de ideología -en el que un sistema de significados constituye la proyección de una clase particular-. El concepto de hegemonía relaciona este proceso social total con las distribuciones específicas de poder e influencia y:

Comprende las relaciones de dominación y subordinación, bajo sus formas de conciencia práctica, como una saturación efectiva del proceso de vida en su totalidad; no solamente de la actividad política y económica, ni solamente de la actividad social manifiesta, sino de toda la sustancia de las identidades y las relaciones vividas (Williams, 2009: 145).

Se trata de presiones y límites que son producto de un sistema cultural, político y económico, los cuales se nos presentan como parte de la experiencia de sentido común. De manera que la hegemonía constituye una “cultura” pero una que debe ser

considerada como la vívida dominación y subordinación de clases particulares. En este marco, la actividad cultural dista mucho de ser una superestructura o un reflejo de una estructura social y económica porque “(...) las personas se ven a sí mismos y los unos a los otros en relaciones directamente personales; utilizan sus recursos físicos y materiales en relación con lo que un tipo de sociedad explicita como “ocio”, “entretenimiento” y “arte” (...)” (Williams, 2009: 147).

Para desarrollar este proceso de “incorporación” que es la hegemonía, Williams (1994; 2009) recurre a tres conceptos fundamentales: tradiciones, instituciones y formaciones. Respecto de las tradiciones este autor realiza un aporte significativo al discutir con aquellas perspectivas que la entienden como un segmento inerte de una estructura social o como pasado sobreviviente. Por el contrario, las tradiciones son fuerzas activamente configurativas, idea que el autor operativiza a través del concepto de “tradiciones selectivas” (Williams, 2009: 153) señalando cómo ciertos significados y prácticas son seleccionados y acentuados mientras otros son rechazados. Así, se construyen desde el presente versiones intencionalmente selectivas de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, poderosamente operativo en los procesos de definición e identificación cultural. Estas selecciones son siempre presentadas como “el pasado”, “la tradición”. Se trata de mecanismos que refuerzan determinados valores y prácticas culturales.

El establecimiento de una tradición selectiva, señala Williams, depende de instituciones identificables como la familia, las instituciones educativas, la Iglesia, entre otras. Sin embargo, no sólo depende de instituciones sino también de formaciones; es decir “(...) tendencias y movimientos conscientes (literarios, artísticos, filosóficos o científicos) que normalmente pueden ser distinguidos de sus producciones formativas” (Williams, 2009: 158). El estudio de formaciones culturales presenta ciertas dificultades metodológicas, por ejemplo, la relativa informalidad que asumen a veces, pero el autor propone centrarse en dos aspectos. Por un lado, la organización interna de la formación y, por otro, sus relaciones declaradas o reales con otras organizaciones del mismo campo o de la sociedad en general (Williams, 1994).

No se trata sólo de una cuestión de cómo se establecen tradiciones selectivas sino de cómo todo el proceso cultural constituye una selección y organización de pasado y

presente que se transmite y retransmite; y cómo lo hegemónico establece un orden particular como natural y “dado”.

Estos aportes nos permiten reflexionar acerca de cómo en un campo particular, en nuestro caso el campo teatral, se construyen versiones “legítimas” de la práctica y cómo estas versiones son naturalizadas a través de la construcción de tradiciones selectivas.

Esto conduce a pensar en el tema de la reproducción cultural, ya que “(...) es inherente al concepto de cultura su capacidad para ser reproducida; y, más aún, que en muchos de sus rasgos la cultura es realmente un modo de reproducción” (Williams, 1994: 172). Williams toma como ejemplo a los sistemas educativos que procuran transmitir un conocimiento o una cultura en sentido absoluto o universal, cuando cada sistema según las épocas transmiten versiones selectivas de lo que es el conocimiento o la cultura legítimos. Existen relaciones necesarias entre estas versiones selectivas y las relaciones sociales dominantes, las cuales están aseguradas tanto por relaciones económicas, como por poderes políticos y formas religiosas.

Sin embargo, la reproducción nunca es absoluta, ya que suelen existir grados diferentes de autonomía relativa, los cuales se deducen de la distancia práctica de un proceso cultural respecto de las relaciones sociales organizadas de forma diferente. Mientras que la educación constituye un efectivo portador y organizador de la tradición existen también otros procesos mediante los cuales se la modela y remodela; bajo ciertas condiciones sociales se pueden generar tradiciones diferentes o antagónicas. Una posibilidad es analizar el grado de distancia entre las condiciones de una práctica y las formas más inmediatamente organizadas de las relaciones sociales.

El concepto de “autonomía relativa” (Williams, 1994: 174) nos será útil para estudiar la producción y reproducción de prácticas artísticas de los grupos de teatro comunitario atendiendo a las agencias que desarrollan los actores para llevar adelante sus prácticas de forma alternativa o en oposición a lo hegemónico sin perder de vista las negociaciones, disputas y concesiones que se realizan en el camino.

Ahora bien, con el objetivo de analizar las relaciones entre procesos de reproducción y dinámicas de cambio cultural en un marco de relaciones de dominación y

subordinación dentro de las sociedades contemporáneas, Williams (1994; 2009) introdujo los conceptos de “dominante”, “residual” y “emergente”. Como señala el autor, “(...) lo residual, por definición, ha sido efectivamente formado en el pasado pero todavía se halla en actividad en el proceso cultural; no sólo, y a menudo ni eso, como un elemento del pasado, sino como un elemento efectivo del presente” (Williams, 2009: 161). Por otro lado, lo “emergente” refiere a que “(...) los nuevos significados y valores, las nuevas prácticas, las nuevas relaciones y tipos de relaciones son creados de continuo” (Williams, 2009: 163). Ambas categorías sólo pueden realizarse en relación con un profundo conocimiento de lo dominante.

La problemática de la autonomía en las producciones culturales fue abordada también por Pierre Bourdieu (1990), quien desarrolló una compleja teoría acerca de los campos presentes en las sociedades complejas y altamente diferenciadas. Según este autor, los campos son espacios de juego donde los agentes se relacionan desarrollando estrategias, alianzas y rupturas, es decir, son espacios de conflicto o lucha por aquel capital específico que circula, el cual otorga beneficios, prestigio y autoridad a quien lo posee. De esta forma, cada campo (económico, político, religioso, artístico, etc.) constituye un sistema estructural de posiciones sociales y de relaciones de fuerza entre ellas. Estas posiciones imponen a sus ocupantes (agentes o instituciones) una situación específica en la distribución del capital legítimo en dicho campo, cuya posesión implica el acceso a beneficios. Los diferentes campos se diferencian por su grado de autonomía, la cual está determinada por el monto en que sus producciones son dirigidas por y para el propio campo y no por el campo social general (Guerra Manzo, 2010).

En lo que respecta a los campos de producción cultural específicamente, Bourdieu (1995) señala que ocupan una posición dominada temporalmente en el campo de poder, por lo que están sometidos a las necesidades de los campos englobantes y a la obtención de beneficios económicos o políticos. La autonomización del campo de producción cultural fue un proceso correlativo al surgimiento de la modernidad y estuvo vinculado a la aparición de una nueva categoría específica -los productores culturales-, al crecimiento de un público consumidor de bienes culturales y a la multiplicación de autoridades con poder de consagración al interior del campo. Así, cada campo de producción cultural es sede de una lucha entre dos principios de jerarquización, uno autónomo y otro heterónimo. El grado de autonomía de un campo de producción

cultural se manifiesta en el grado en que el principio de jerarquización externa (por ejemplo criterios de triunfo según el éxito comercial o la notoriedad social) esté subordinado al principio de jerarquización interna (el grado de consagración específica o el reconocimiento de los pares). Las luchas que se desarrollan al interior del campo de producción cultural pueden tomar diferentes formas, entre partidarios de la autonomía y beneficiarios del poder heterónimo o, asimismo, dentro de cada una de estas facciones entre diferentes vías de obtención de uno y otro tipo de poder. En definitiva, como señala Bourdieu (1995), estas disputas son conflictos en torno a la definición de la pertenencia de ciertos/as productores/as al campo y acerca de los límites de este, es decir quiénes son considerados/as artistas y quiénes no.

El concepto de “campo” nos permitirá analizar cómo se construyen relaciones de poder entre distintas posiciones al interior del campo teatral y como se posiciona el Teatro Comunitario en este escenario; entendiéndolo como un espacio de conflicto entre grupos que buscan, según su posición en el mismo, conservar o modificar la distribución de poder. Estos procesos de conflicto y lucha por la legitimación de los diferentes actores y sus prácticas serán abordados, asimismo, analizando los complejos procesos hegemónicos de legitimación y deslegitimación que han atravesado diferentes vertientes teatrales. Analizaremos la construcción de una “tradicción teatral” que tomó algunos elementos de expresiones teatrales populares refuncionalizándolas de acuerdo a los contextos cambiantes. Esto nos permitirá estudiar cómo los actores con los que trabajamos se posicionan en este complejo escenario construyendo sus propias “tradiciones selectivas” (Williams, 2009), su identidad diferencial y su posicionamiento respecto del rol social y político del teatro.

3. Jerarquías culturales: indagando en los múltiples sentidos de la cultura popular

Estas complejas dinámicas de cambio cultural y los vínculos que presentan con la reproducción social nos llevan a reflexionar acerca de la construcción de jerarquías culturales y el lugar cambiante que han ocupado las culturas populares en la teoría cultural general. Abordamos el concepto de cultura popular en tanto campo de disputas

en torno a los distintos intentos de asir teóricamente una noción de “lo popular”. Como sostiene García Canclini:

Lo popular, conglomerado heterogéneo de grupos sociales, no tiene el sentido unívoco de un concepto científico, sino el valor ambiguo de una noción teatral: lo popular designa una posición de ciertos actores, la que los opone a los hegemónicos. Pero esta posición no es algo que tengan intrínsecamente. Los sectores populares, dice Luis Alberto Romero, no son un sujeto histórico, sino un lugar donde se construyen sujetos (García Canclini, 1988: 19).

Uno de los abordajes ya clásicos es el que propone Mijaíl Bajtín (1987) quien toma la obra *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais para reflexionar acerca de la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, en tanto inversión o transgresión de la cultura oficial. Aquella se presenta como la cultura milenaria, la que se representa en la plaza pública a través del humor popular, del cuerpo y, en oposición, la segunda es la cultura dominante de tono serio, religioso y feudal. De acuerdo con el análisis de Bajtín, la cultura popular tiene su lugar privilegiado de expresión en el carnaval, el cual opera invirtiendo valores, jerarquías, normas y tabúes religiosos, políticos y morales establecidos (Bajtín, 1987; Zubieta, 2000). En aquellos tiempos carnales se difundía una lógica de inversión, la risa ambivalente, un intercambio entre lo alto y lo bajo con circulación de parodias, bufonadas, degradaciones. Las imágenes propias de la cultura popular cómica de la Edad Media, fueron posteriormente llamadas “realismo grotesco” donde los cuerpos aparecen monstruosos, deformes, con grandes panzas y protuberancias. Se exageran las risas, las curvas y predomina el ambiente festivo, las referencias a la fertilidad y la abundancia (Bajtín, 1987). Así, toma forma una de las concepciones respecto de la cultura popular que tiene que ver con su oposición, a través de la inversión y la transgresión, respecto de lo establecido o lo oficial. Una de las críticas que se ha elaborado respecto de esta conceptualización tiene que ver con que esta “carnavalización” que señala Bajtín en verdad sería el revés de lo oficial pero como dos caras de la misma moneda. La abolición de las jerarquías en el carnaval sólo es momentánea, no sería una forma de romper la ley sino de reforzarla (Zubieta, 2000). Asimismo, si bien Bajtín privilegia en su pensamiento los lugares donde la cultura oficial y la no oficial se intersectan, la cultura popular aparece como subsidiaria de

aquella. Es la inversión de una cultura anterior, presupuesta. Es una cultura “alta” en relación a una “baja”.

Durante el Romanticismo hubo un rescate de ciertas expresiones culturales populares como base de construcción de las identidades nacionales. El concepto de cultura popular constituyó un fundamento en los procesos de formación de una conciencia nacional. Sin embargo, esta idea quedó asociada a una noción de pueblo como:

Grupo homogéneo, con hábitos mentales similares, cuyos integrantes son los guardianes de la memoria olvidada. De ahí, el privilegio por la comprensión del hombre de campo. No obstante, el campesino no será aprehendido en su función social; él apenas corresponde a lo que está más alejado de la civilización. Las costumbres, las baladas, las leyendas, el ocio, son contemplados, pero en tanto actividades del presente son dejadas de lado (Ortiz, 2008: 7).

Es decir, la cultura popular fue exaltada como fuente de autenticidad frente al caos social generado por el avance del capitalismo industrial, el avance de lo urbano sobre lo rural y la formación de una clase obrera urbana y de los Estados nacionales (Renato Ortiz, 2008; García Canclini, 1988)

Entre fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, una cultura popular que se urbanizaba y popularizaba a través de la circulación de hojas, folletos y libros impresos comenzó a llamar la atención de las capas dominantes iniciando un proceso de exclusión y represión en el que tuvo mucho que ver la creciente centralización del Estado (Burke, 1988; Bauman, 1989). Se llevó a cabo un trabajo de homogeneización en el que se seleccionaron y apropiaron ciertos elementos de la cultura popular como representaciones de un pasado arcaico, auténtico, originario. Mientras tanto se rescató un repertorio de gestos, modalidades de conversación y actitudes que comenzaron a denominarse “cultos”. Sostiene Stuart Hall (1984), que el capital puso su interés en la cultura de las clases populares porque la instauración de un nuevo orden social implicaba un proceso de reeducación. Así, señala que:

En la tradición popular estaba uno de los principales focos de resistencia a las formas por medio de las cuales se pretendía llevar a término esta ‘reforma’ del pueblo. De ahí que durante tanto tiempo la cultura popular haya sido vinculada a cuestiones de tradición, formas tradicionales de vida y de ahí que su ‘tradicionalismo’ se haya interpretado equivocadamente tan a menudo como fruto de un impulso meramente conservador, que mira hacia atrás y es anacrónico. Lucha y resistencia, pero también, por supuesto, apropiación y ex-propiación (Hall, 1984:1).

Lo popular quedó asociado a un conjunto de costumbres y creencias propias de un estrato social en retracción, el campesinado. En este contexto de pasaje de un capitalismo agrario a uno mercantil e industrial se produjeron fuertes tensiones entre el avance de nuevos estilos de vida y formas de producción de un modo de vida agrario que persistían. La comprensión de estos procesos bajo categorías tipológicas binarias: lo “viejo” y lo “nuevo”, lo “tradicional” y lo “moderno”, favoreció una división intelectual del trabajo que dejó el conocimiento de las sociedades tradicionales bajo la égida de los estudios folklóricos (Bauman, 1989). El folklore quedó conceptualizado como la herencia del pueblo, que era el portador de la tradición, comprendida como vestigio de un pasado que se transmite inalterable de generación en generación. Como señala Alicia Martín:

La visión clásica de tradición comporta una dimensión diacrónica (no necesariamente histórica), el paso de un estado a otro; así como una dimensión clasificatoria, referida a un conglomerado cultural, acervo, legado o herencia de los antepasados. La tradición explicaba tanto un mecanismo de reproducción cultural, como al mismo conjunto o bagaje cultural de bienes ancestrales (Martín, 2009: 25).

En contraposición a esta noción de lo popular como guardián de la tradición se presenta otra acepción donde se lo vincula con lo masivo, aquella producción cultural que tiene amplia aceptación por parte de un público consumidor. Se trata de una encarnada discusión en torno a la cultura de masas, las formas tecnológicas de reproducción cultural, la formación de mercados en relación con la cultura popular y la división entre alta y baja cultura. Iniciado el siglo XX, la creciente masificación de la

producción cultural consecuencia de las nuevas industrias culturales generó un fuerte debate dentro de la Escuela de Frankfurt en torno a la naturaleza de esta “cultura” y su relación de dominación o resistencia con el público consumidor –caracterizado de manera dispar por cada lectura del fenómeno-. Umberto Eco (1984) denominaría a estos debates como la confrontación entre “apocalípticos” e “integrados”. La primera posición fue iniciada con la publicación de “Dialéctica del Iluminismo” en 1944 de Max Horkheimer y Theodor Adorno donde los autores caracterizan la realidad de la época como un nuevo estado de barbarie. Explica Zubieta:

La cultura de masas es dotada, entonces, de múltiples estrategias de poder como la de reproducir y estandarizar una versión de la realidad; reproducción en serie de las condiciones de posibilidad del sistema capitalista en el terreno de lo simbólico y en el espacio del ocio y del esparcimiento. Denominar “industria cultural” a la cultura de masas acentúa justamente esa interpretación (Zubieta, 2000: 118).

Esta nueva forma de producción cultural, de acuerdo con las lecturas “apocalípticas”, tendrá por efecto la manipulación y alienación de los consumidores. Estos perderán su condición activa para convertirse en seres pasivos. De esta forma, las operaciones a cargo de las industrias culturales son disciplinar, reprimir, producir deseos (Eco, 1984). Desde esta perspectiva lo popular es una entidad subordinada, pasiva y refleja; los sujetos no tienen una participación activa en la construcción cultural.

Una lectura diferencial sería realizada por autores como Walter Benjamin, quien sostiene que la reproducción técnica de los objetos artísticos los acerca a las masas al provocar la caída del aura o del valor único de la obra de arte alterando el modo de percepción y recepción propia de la cultura burguesa (Zubieta, 2000). De esta forma el arte queda liberado de la categoría de autenticidad y de la tradición. El foco de estas lecturas estuvo puesto en el efecto democratizador de estas formas de producción y el acceso de grandes porciones de la población a los bienes culturales. Las posturas que vemos representadas en Adorno y en Benjamin tienen que ver, asimismo, con la elección de distintos sujetos históricos que serían los protagonistas del cambio y la resistencia a la dominación. Mientras que para Adorno y Horkheimer es el sujeto crítico

del arte de vanguardia, para Benjamin es el proletariado, la multitud de las grandes metrópolis.

Por último, retomamos el análisis de García Canclini (1988) respecto de ciertos usos políticos de lo popular, que toman distancia de una imagen del pueblo como conservador o mero espectador pasivo, si bien terminan también esencializando su representación al construir una imagen de este como sujeto puro con conciencia crítica e impulso transformador. Este autor señala que en los años 60 se desarrolló en varios países latinoamericanos una concepción de la cultura vinculada a la movilización de los sectores populares bajo la iniciativa de artistas e intelectuales. La cultura popular en este terreno es la que esclarece la condición del pueblo y lo incita a modificarla. García Canclini explicita que estos/as artistas:

Invirtieron la caracterización folklórica de lo popular: en vez de definirlo por las tradiciones, lo hicieron por su potencia transformadora; en vez de dedicarse a conservar el arte, trataron de usarlo como instrumento revolucionario (García Canclini, 1988: 12).

De alguna manera, lo que estas distintas discusiones están poniendo de relieve es la existencia o no de una cultura popular auténtica y autónoma. Stuart Hall (1984) llama la atención sobre el hecho de que su estudio generalmente ha oscilado entre los polos de la autonomía o el encapsulamiento total. Sin embargo, no existe una cultura popular autónoma o auténtica que este por fuera del campo de fuerza de las relaciones de dominación. Siguiendo la propuesta de este autor:

Hay una lucha continua y necesariamente irregular y desigual por parte de la cultura dominante, cuyo propósito es desorganizar y reorganizar constantemente la cultura popular; encerrar y confinar sus definiciones y formas dentro de una gama más completa de formas dominantes. Hay puntos de resistencia; hay también momentos de inhibición. Ésta es la dialéctica de la lucha cultural. En nuestro tiempo esta lucha se libra continuamente, en las complejas líneas de resistencia y aceptación, rechazo y capitulación, que hacen de la cultura una especie de campo de batalla constante (Hall, 1984: 6).

Como podemos ver, la propuesta de Hall se encuentra atravesada por los análisis que proponen estudiar la cultura en relación con cuestiones de hegemonía. En este sentido, no es posible estudiar las divisiones entre alta y baja cultura, cultura de élite y popular, cultura dominante y subalterna en función de su contenido sin remitirse al campo social y cultural que estructura posiciones de manera cambiante.

En este sentido, analizaremos en el capítulo 3 cómo diferentes actores del campo teatral han apelado de manera diferencial a “lo popular” cargándolo de sentidos diferentes y muchas veces apropiándose de los enfoques que fuimos revisando en este apartado de acuerdo a sus intereses y objetivos.

A su vez, estos enfoques acerca de los procesos culturales son fundamentales en nuestra investigación para pensar la cultura no sólo como producción simbólica sino también como un terreno de disputa en torno a cómo se establecen situaciones, lugares, pertenencias y roles en una sociedad. En este ordenamiento existen actores como el Estado que disponen de recursos simbólicos y materiales para imponer sus definiciones; es decir, aquello que Bourdieu llamó el ejercicio de la violencia simbólica (Bourdieu, 1995; Bourdieu y Wacquant, 1995). Retomaremos estos lineamientos en los siguientes capítulos, donde profundizamos en las políticas culturales como campo de intervención donde actúan agentes desigualmente posicionados buscando reconocimiento pero también tratando de imponer sus concepciones acerca de la cultura y el arte en particular.

4. *Performances* y teatro

El concepto de *performance* ha sido desarrollado en distintas vertientes académicas para el estudio de ciertos fenómenos sociales y culturales conformando un campo de estudios interdisciplinario conocido como “Estudios de *Performance*” (Singer, 1972;

Turner, 1974; Bauman y Stoelje, 1988; Bauman, 1992; Schechner, 2000; Taylor, 2011)⁴.

Los estudios de *performance* surgieron luego de los cuestionamientos que atravesaron a la academia a fines de los años 60 respecto de las divisiones disciplinarias entre antropología, teatro, sociología y artes visuales (Carlson, 2005; Taylor, 2011). Estas investigaciones se volcarían al estudio del comportamiento humano, las prácticas corporales, los actos rituales, los juegos y enunciaciones cuestionando las visiones normativas del comportamiento que sostienen que son las condiciones y las instituciones sociales las que rigen creencias y conductas y no los agentes individuales o colectivos. Por lo general, estos análisis proponen que las normas que rigen nuestras sociedades son construidas y negociadas, no sólo impuestas.

Uno de los giros que propiciaron estos enfoques se produjo en el terreno de los estudios folklóricos que tenían como fin el relevamiento y rescate de costumbres y creencias de los pueblos “tradicionales” antes de que desaparecieran con el avance de la modernización. El punto de partida era una concepción estática de la tradición, en la que no se contemplaba el cambio en la transmisión de saberes y mucho menos los contextos de práctica. Sin embargo, a fines de los años 60 en los Estados Unidos distintos estudiosos comenzaron a cuestionar aquellas visiones estáticas de la tradición. Esta corriente conocida como “Nuevas Perspectivas en Folklore” significó un desplazamiento de los estudios centrados en textos orales tradicionales hacia el análisis de la puesta en acto de estos textos, es decir la actuación o *performance*. Uno de sus referentes, el antropólogo y folklorista Richard Bauman (1975) indica en el libro *Toward New Perspectives in Folklore* un cambio en la forma de concebir al folklore, ya no como un producto sino como un proceso comunicativo. En este sentido, los esfuerzos se orientaban al análisis de las relaciones entre texto y contexto, intérprete y audiencia, ya que el interés de los estudios destacaba las estrategias desarrolladas por

⁴Existe otro desarrollo de la *performance* orientada hacia el ámbito estrictamente artístico donde se lo asocia a una forma específica de arte o “arte acción” que surgió en los 60 y 70 con el objetivo de romper con los lazos institucionales y económicos que excluían a artistas sin acceso a los circuitos legitimados y comerciales del arte. Estas propuestas buscaban desdibujar las fronteras entre actos artísticos y vida social (Taylor, 2005, 2011). Se caracterizaban por una “liminalidad disciplinaria” (Verzero, 2013: 60) que buscaba la convergencia de distintos lenguajes artísticos como la danza, la música o las artes visuales con elementos propios del teatro, lo cual fue expandiendo la definición de este género hacia formas no tradicionales. En lo que hace al campo teatral específico, este tipo de intervenciones discutían con la tradición mimético-realista. Existen puntos de convergencia con el desarrollo del concepto en el ámbito de las ciencias sociales, sin embargo, no abordamos aquí estos aspectos.

los sujetos a la hora de utilizar símbolos, géneros y formas de acuerdo con la situación social en la que se desempeñasen (Blache, 1995).

Este cambio de enfoque se vio influido por los estudios del lingüista Dell Hymes dentro de la Etnografía del Habla y de la Comunicación, quien propuso vincular al lenguaje con los contextos sociales y culturales en los que es utilizado; para lo cual se enfocaba en el estudio de las funciones del habla. Las propuestas de la Etnografía del Habla sostuvieron que es posible estudiar el lenguaje en su uso por individuos concretos que actúan enmarcados en un contexto. En la Lingüística clásica el habla no era material de estudio científico, dada la amplia variación existente en la forma en que los sujetos hablantes de una lengua la utilizan. Sin embargo, Hymes afirma que el lenguaje tiene tanto un significado referencial como otro social y que este último no debe dejarse de lado. Señala Blache (1995), que este autor sostiene el alto valor creativo del habla, pero esta creatividad está gobernada por reglas adquiridas y usadas, lo cual hace que podamos estudiarlo. Estos postulados influyeron de manera decisiva en el “enfoque contextual” (Dorson, 1972 en Carlson, 2005: 30) desarrollado en la disciplina del Folklore.

De acuerdo con la definición de Bauman la *performance* es “(...) un modo de comunicación estéticamente marcado y realzado, enmarcado de una manera especial y puesto en exhibición para un público” (Bauman, 1992: 2). En este sentido, podemos hablar de la “actuación” como arte verbal a una escala individual o micro, donde el acto de habla es tomado como signo y presentado ante una audiencia; o podemos hablar de otra manifestación de escala mayor denominada “actuación cultural”. Las actuaciones culturales son eventos semióticamente complejos, con una duración pautada y organizada, escenas diferentes y muchas veces simultáneas, varios intérpretes, audiencias, un lugar y una ocasión. Estas son estudiadas como oportunidades en las que los miembros de un grupo o comunidad vivencian de forma intensa su identidad social y reafirman o cuestionan el orden social establecido (Bauman, 1992). Las *performances* son siempre situadas, su estructura es producto del interjuego de factores situacionales como las identidades y los roles de los participantes, los medios expresivos usados, los criterios para interpretarla y evaluarla, entre otros aspectos (Stoelje y Bauman, 1988). Por lo tanto siempre tendrán un aspecto único y emergente producto de estas circunstancias. En estas ocasiones se produce un cambio en el marco de la experiencia

del grupo, se pasa del sistema semiótico de la vida cotidiana a aquel de una actividad donde la experiencia y la ideología se entretajan en un mismo acto y los actores tienen la oportunidad de asumir un rol performativo diferente al de todos los días. Como señala Carlson (2005: 18) “(...) toda *performance* o actuación implica una conciencia de la dualidad, por medio de la que la realización de una acción se compara mentalmente con un modelo original de esa acción (...)”.

Una de las vías teórico-metodológicas para analizar esta “puesta en acto” de textos tradicionales es el estudio de los géneros discursivos. Si bien durante muchos años se recurrió dentro de la Antropología al género como herramienta clasificatoria de textos, con los desarrollos de la Etnografía del habla en los años 60 y el vuelco hacia el estudio de la *performance* se fue complejizando la forma de entender su funcionamiento en la comunicación humana. En contraposición a enfoques que los veían como propiedades estructurales de los textos o como conjuntos de reglas objetivas, surge una forma de comprenderlos como una serie de elementos nucleares que los actores usan para orientar la producción y la recepción del discurso (Bauman y Briggs, 1996). Es decir que, si bien los géneros efectivamente contienen recursos y estructuras formales que son tradicionalmente reconocidos y que constituyen patrones de referencia para la práctica comunicativa, la forma en que esos recursos y estructuras son puestos en juego depende de las estrategias desplegadas por los actores, así como de factores situacionales. Esto hace que se los conciba como “(...) conjuntos de elementos nucleares o prototípicos, que los distintos actores usan de manera diversa y que jamás permanecen fijos” (Hanks 1987 en Bauman y Briggs, 1996: 86). De esta forma, como señalan Bauman y Briggs, los géneros están más vinculados con marcos orientativos o interpretativos y conjuntos de expectativas que con reglas objetivas del discurso (Bauman y Briggs, 1996). Al estar directamente relacionados con el uso concreto, los géneros tienen que ver con convenciones e ideales que son históricamente específicos; tienen lugar en una época determinada y por lo tanto son dinámicos.

Una de las claves para este nuevo abordaje se encuentra en los planteos dialógicos de Bajtín y la idea de que todo texto se produce en relación con un texto anterior y en respuesta a otros simultáneos. El género es esencialmente intertextual (Kristeva, 2002), es decir cuando un discurso está vinculado con un género determinado el proceso por el cual se produce y se recibe está mediatizado por la relación con otros discursos

anteriores y simultáneos. Estas relaciones intertextuales, sincrónicas y diacrónicas, que se construyen a través de los géneros nos permiten ordenar el discurso en términos históricos y sociales, ya que “remitirse a un género crea conexiones indexicales que se extienden mucho más allá de la escena actual de producción o recepción” (Bauman y Briggs, 1996: 90). Utilizar o referirse a un género crea conexiones que se extienden más allá de la escena de la enunciación, conectando ese discurso con otras épocas, lugares o personas. Estas conexiones dialógicas son conocidas como “relaciones intertextuales” (Bauman y Briggs, 1996: 90). La forma en que estas relaciones son utilizadas o manipuladas por los sujetos genera inevitablemente brechas entre el texto y su modelo genérico, las cuales pueden ser minimizadas o maximizadas de acuerdo a los objetivos de quienes se remiten al género. Estas estrategias están directamente vinculadas con los procesos de construcción de identidades y con las negociaciones de poder, por un lado, porque a partir de la selección de rasgos genéricos los grupos se identifican a sí mismos, construyen un “nosotros” y, por otro, porque a partir de la maximización o minimización de las brechas tradicionalizan sus prácticas o impugnan ciertas tradiciones.

Esta operativización del concepto de tradición a través del estudio de procesos de tradicionalización (Martín, 2009) da continuidad a la línea de discusión con las visiones clásicas y sustancialistas de la tradición en tanto reproducción cultural como copia inalterable o como herencia cultural auténtica (Hobsbawn y Ranger, 1983; Handler y Linnekin, 1984; Bauman y Briggs, 1996; Martín, 2008, 2009; Williams, 2009; Morel, 2011; Infantino, 2012). Entonces, el foco estará puesto en la agencia de los actores que ya no son vistos como portadores de una tradición genuina o espuria, sino como agentes posicionados en terrenos de disputa en torno a valores, sentidos e identidades que luchan por ser legitimados.

Como señalábamos anteriormente, estudiar al Teatro Comunitario como una práctica inserta en un “campo” (Bourdieu, 1990) teatral conlleva analizar los conflictos y luchas que se desencadenan en torno a la pertenencia al mismo, el lugar que ocupa esta práctica teatral y también las disputas en torno al sentido del teatro y su definición. Comprender las tradiciones como procesos activos en el presente más que como productos acabados nos posibilita complejizar este análisis observando cómo los sujetos tradicionalizan (Bauman y Briggs, 1996) sus prácticas o amplían las brechas que los vinculan con

modelos del hacer teatral que los antecedieron. De esta manera, se posicionan reclamando un lugar en este campo y se identifican de manera relacional.

Otra vertiente de estudios de la *performance* provino del cruce entre la Antropología y los estudios teatrales. Uno de los referentes más reconocidos dentro de la Antropología Simbólica y los estudios de la *performance* es Víctor Turner para quien las *performances* revelan el carácter más profundo, genuino e individual de una cultura (Taylor, 2011). Este antropólogo profundizó en la metáfora teatral para desarrollar su concepto de “drama social” analizando situaciones de quiebre del orden y conflicto en distintas sociedades (Turner, 1974). Los cambios dentro de las sociedades tendrían un carácter dramático. En los dramas sociales -de carácter universal para el antropólogo- se pueden distinguir cuatro fases: el quiebre o la ruptura del orden, la crisis creciente, el desagravio y la reintegración del grupo social perturbado o el reconocimiento social de un cisma irreparable entre las partes en disputa. Para este autor, la antropología de la *performance* es una parte esencial de la antropología de la experiencia.

En un sentido, cada tipo de *performance* cultural, incluyendo el ritual, la ceremonia, el carnaval, el teatro y la poesía, es demostración y explicación de la vida misma. A través del proceso performático, lo que normalmente esta sellado, inaccesible a la observación diaria y al razonamiento, en las profundidades de la vida sociocultural, es puesto de manifiesto (...). El significado es extraído del evento que, o bien ha sido directamente experimentado por el dramaturgo o el poeta, o bien porque está aclamando un entendimiento penetrante e imaginativo (...). Una experiencia es en sí misma un proceso que presiona o demanda una ‘expresión’ que la complete” (Turner 1982:13).

En vínculo con las investigaciones de Víctor Turner, desde la Universidad de Nueva York se desarrolló otra línea de estudios de la *performance* a cargo del antropólogo y director de teatro Richard Schechner, donde podemos encontrar las referencias más explícitas al estudio del teatro como actividad performativa. El teatro, constituye una práctica dentro de un complejo de actividades –sucesos o conductas- que este autor engloba bajo el término *performance* y que se caracterizan por contener “conducta restaurada” (Schechner, 2000: 13); es decir, actividades que no se realizan por primera

vez sino que son repetidas, construidas, no espontáneas. Si bien la *performance* se basa en la idea de repetición, esto no significa que cada suceso o conducta sea una copia de la anterior, ya que se trata de sistemas en constante flujo y su sentido es contextual.

Las *performances* constituyen situaciones activas que están en un constante proceso de transformación. Según Schechner originan “un sistema binario de eficacia-entretenimiento que incluye el subconjunto ritual-teatro” (Schechner, 2000: 58); nunca son ni puro entretenimiento ni pura eficacia sino que estos constituyen polos de un continuum. Si bien el teatro ha estado asociado al entretenimiento y los rituales a la búsqueda de eficacia, no se trata de una correspondencia absoluta. De hecho, Schechner (2000) propone estudiar la historia del teatro como el desarrollo de una estructura trenzada en la que se interrelacionan continuamente ambos polos. Esto da cuenta de un sistema dinámico que permite el cambio, existiendo constantemente una tensión dialéctica entre eficacia y entretenimiento. En ciertos momentos históricos la tensión ha sido más apretada y ambas están en similares proporciones, períodos en los que según el autor el teatro responde a la necesidad tanto de ritos como de placer.

Retomando la discusión que atravesó al Folklore a mediados del siglo XX respecto de la autenticidad de ciertas prácticas y ritos, la propuesta de Schechner (2000) pone el énfasis en que cualquier ritual puede ser sacado de su contexto y presentarse como un entretenimiento, así como una obra teatral puede surgir a partir de rituales—en su libro *Performance. Teoría y prácticas interculturales* analiza la presentación de rituales como espectáculos turísticos—. Las diferencias entre ritual, entretenimiento y vida cotidiana dependen del acuerdo consciente o implícito entre actores/actrices y espectadores/as. Este esquema que Schechner propone para analizar el teatro como *performance* — en tanto sistema binario de eficacia/entretenimiento— puede ser articulado con los análisis que presentábamos acerca de las distintas acepciones respecto de “lo popular”, ya sea como entretenimiento dispuesto para las masas que lo consumen de manera pasiva, como reducto de conciencia crítica e impulso transformador o como inversión simbólica de lo oficial.

En este sentido, cuando abordemos las prácticas de los actores con lo que desarrollamos esta investigación buscaremos analizar cómo se reactualizan estas tensiones y disputas en los diversos modos de comprender “lo popular”, cómo se

entiende lo político del teatro en relación a ejes de eficacia o entretenimiento y cómo los actores apelan a estos significados de manera estratégica.

5. Procesos de politización en la cultura

Hemos realizado un recorrido a través de una serie de perspectivas, propuestas y corrientes que toman a la cultura como un aspecto central en sus teorías, ya sea en el campo disciplinario de la Antropología, los Estudios Culturales, ciertas revisiones del marxismo, los estudios folklóricos o de la *performance*. Si bien no se trata de un recorrido exhaustivo y han quedado autores y enfoques por fuera, lo que nos interesó fue relevar parte de esta trayectoria de disputas en torno a este complejo concepto para dar cuenta de cómo los conceptos son apropiados y resignificados en su despliegue a lo largo del tiempo, modificando muchas veces sus sentidos originarios, o presentando como nuevos usos que en verdad son antiguos. Asimismo, hemos presentado teorías, conceptualizaciones y autores que serán retomados a lo largo de esta tesis para analizar el caso del Teatro Comunitario en la Ciudad de Buenos Aires.

Menéndez (2010) sostiene, así, que los conceptos son creados y utilizados para interpretar, explicar o dar cuenta de determinadas problemáticas. A través de su uso todo concepto sufre modificaciones inevitables y, en este sentido, “(...) no debieran ser considerados como cristalizaciones originales, cuya pureza hay que conservar (...)” (Menéndez, 2010: 237). Todo concepto, siguiendo a este autor, puede ser apropiado y reorientado en sus significados o usos, lo cual no depende del concepto en sí mismo sino de los objetivos teóricos a los que se remita o a sus aplicaciones prácticas. En los próximos capítulos retomaremos estos postulados analizando cómo conceptos y discusiones que atraviesan a los ámbitos académicos son apropiados y resignificados por los propios actores y grupos del campo que estudiamos.

Ahora bien, como veremos con mayor profundidad en el próximo capítulo, en las últimas décadas el concepto de cultura ha transitado dos procesos interconectados. Por un lado, se observan usos por fuera de las ciencias sociales y particularmente de la Antropología, lo cual ha redundado en diversas apropiaciones del llamado “sentido

antropológico de cultura” con fines disímiles. Este proceso es observable en la difusión de discursos que se refieren a la utilidad de la cultura en la prosecución de objetivos sociales, económicos o políticos, lo cual fue conceptualizado por George Yúdice (2002) como una comprensión de la cultura en tanto “recurso”. Por otro lado, dentro del campo antropológico visiones idealistas de la cultura o centradas en lo simbólico van siendo reorientados hacia el análisis de procesos económicos, el ejercicio de poder y el abordaje de la diversidad en contextos de desigualdad (Crespo, et al., 2007).

Teniendo estos planteos en cuenta y recapitulando los desarrollos teóricos expuestos, es interesante la propuesta de Susan Wright respecto de los procesos de politización de la cultura (2004). Esta autora distingue entre “viejos” y “nuevos” sentidos de la cultura y cómo sus usos en la actualidad responden a diversos fines políticos. Como se pregunta la autora

¿En qué forma los tomadores de decisiones -ya sean antropólogos o que se atribuyan legitimidad desde la antropología- están politizando la ‘cultura’ y desplegando el concepto en una gama de territorios de poder? ¿Cómo pueden los antropólogos usar sus nuevos enfoques teóricos para explorar y revelar los efectos de los usos actuales de este concepto en la política contemporánea? (Wright, 2004: 128)

En este sentido, los viejos sentidos de la cultura que están hoy presentes y activos se identifican en algunos aspectos con aquellos que revisábamos al comienzo del capítulo y conciben la cultura como una entidad de pequeña escala, definida por una serie de rasgos o atributos, que se encuentra en equilibrio estable o auto-reproducido, tiene grados de autenticidad y es retransmitida por individuos homogéneos. Esta conceptualización se resume en la concepción de “un pueblo, una cultura”. Por otro lado, las nuevas ideas de la cultura son resumidas por Wright en los siguientes puntos:

- ‘la cultura es un proceso activo de construcción de significado y de disputa sobre la definición, incluyendo la de sí misma’ (Street 1993, citado en Wright, 2004: 132)
- personas posicionadas en formas diferentes en relaciones sociales y procesos de dominación, usan los recursos económicos e institucionales que tienen disponibles para

intentar hacer que su definición de una situación resista, para evitar que las definiciones de otros sean escuchadas, y para cosechar el resultado material

- los espacios no están restringidos –las personas apelan a conexiones locales, nacionales, globales- la manera en que se forman conjuntos de conceptos es históricamente específica, y las ideas nunca constituyen un todo cerrado o coherente

- en su forma hegemónica, la cultura aparece como coherente, sistemática, consensual, como un objeto, más allá de la acción humana, no ideológico –como la vieja idea de cultura (Wright, 2004: 132).

A partir de esta caracterización, Wright (2004) analiza varios casos en los que nuevos sentidos de la cultura se desplazan hacia viejos usos o cómo varían las implicancias de utilizar estos últimos dependiendo de los actores que apelen a ellos en un campo de fuerzas desiguales. La autora compara el uso de antiguos sentidos de la cultura por parte de la UNESCO en el Informe “Nuestra Diversidad Creativa” con las apropiaciones de los mismos sentidos por parte de una etnia de Brasil, los Kayapó. En el Informe de UNESCO se defiende una “visión archipiélago del mundo” (Eriksen, 1997 en Wright, 2004: 137) conformado por pueblos cada uno portador de una cultura distintiva cuyo descuido –producido por los crecientes niveles de intercambio y contacto entre culturas- sería lo que obstaculiza el desarrollo. En este sentido, la creatividad y el progreso dependen del resguardo de una diversidad formada por entidades distintas con claros límites.

Por otro lado, el caso de los Kayapó proporciona un ejemplo de un pueblo en situación de dependencia desigual económica, política y culturalmente que se apropió del concepto de cultura como una forma de objetivar y categorizar sus prácticas y costumbres. Como sostiene Wright “apoyados por la maquinaria hasta ahora asociada con la dependencia, estos ahora consumados políticos étnicos habían aprendido a objetivar su vida cotidiana como ‘cultura’ –en el viejo sentido- y usarla como un recurso en las negociaciones con agencias gubernamentales e internacionales” (Wright, 2004: 138). Se auto-presentaban, así, como un grupo homogéneo y definido con una cultura auténtica. Ambos actores –los Kayapó y la UNESCO- apelaron a antiguos sentidos de la cultura, formas hegemónicas de comprenderla como una entidad externa a la actividad humana y no conflictual, sin embargo los efectos materiales de cada apropiación

resultan diferenciales. Mientras que los Kayapó recurren a esta estrategia para negociar condiciones más favorables de existencia en un sistema que los oprime, UNESCO establece un código de ética global que señala qué diversidad es aceptable.

A partir de esta propuesta, analizaremos qué estrategias han desplegado los actores del Teatro Comunitario para reproducir durante más de tres décadas sus prácticas. Cómo fueron objetivando su práctica, construyendo una definición que contemple su especificidad y posicionándose en torno a una particular comprensión del rol social del teatro así como sus posibilidades de “transformación social”. Esto nos permitirá reflexionar acerca de los procesos de politización de la cultura que se desarrollan en este ámbito particular.

Ahora bien, en el próximo capítulo abordamos cómo se llegó a un escenario donde la cultura es conceptualizada como un recurso, qué implicancias ha tenido esta concepción, así como las heterogeneidades que existen incluso en estas formas de concebirla.

CAPÍTULO 2: El campo de las políticas culturales y la disputa política por la cultura

La movilización contemporánea de la idea de políticas culturales viene aunada a una noción de la cultura como recurso (Yúdice, 2002), sea éste un recurso económico, cultural, social, político o, más probablemente, una mezcla de las anteriores. Las diferencias de énfasis en las definiciones, sin embargo, nos señalan distinciones en el modo como subyace, en cada una de ellas, una manera específica de conceptualizar la relación entre cultura y política; es decir, de definir de qué manera se constituye la cultura en “recurso” (...) (Ochoa Gautier, 2009: 4).

En este capítulo presentamos las dinámicas y los procesos históricos que se vienen desarrollando en las últimas décadas respecto de la cultura y el campo de las políticas culturales. Con este fin, repasamos el proceso de institucionalización de las políticas culturales como un ámbito específico de intervención en el cual confluyen distintos agentes –internacionales, estatales y sociales– desigualmente posicionados. Estos agentes involucrados, a su vez, apelan a la cultura de manera diferencial buscando desplegar distintos proyectos políticos.

La heterogeneidad de actores que atraviesa al campo de las políticas culturales hace que recurramos a un enfoque relacional que se propone estudiar al Estado y la sociedad civil a partir de sus interacciones y las consecuencias que estas tienen para los agentes que los conforman.

Asimismo, analizamos distintos momentos o generaciones en el desarrollo de las políticas culturales que se fueron conformando en vínculo con las transformaciones en la conceptualización de la cultura. Desde un sentido “restringido” de la cultura (Williams, 2009) que la circunscribe a las expresiones de las “bellas artes” o a la protección de bienes patrimoniales, pasando por una ampliación hacia una perspectiva

antropológica que permitió incluir otras expresiones antes no contempladas como “cultura” hasta su conceptualización como “recurso” (Yúdice, 2002).

Finalmente, presentamos la emergencia de un ámbito de experiencias, políticas y acciones de “arte y transformación social” que se proponen la generación de espacios de participación en el debate democrático, promover la construcción de identidades culturales y generar modos alternativos de intervención social y cultural (Roitter, 2009; Infantino, 2018a). Mientras que la existencia de experiencias que articulan el arte, la política y lo comunitario no son novedosas y cuentan con una larga historia que en el campo teatral se remonta a los años 60 o aún antes, con el surgimiento del teatro independiente de los años 30; señalamos la conformación desde fines de los años 90 y principios de los años 2000 de este ámbito que apela al “arte y la transformación social” desde diferentes lugares. Estos procesos permiten dirigir la mirada hacia las disputas que surgen en torno a la apropiación de la cultura como recurso.

1. Interfaces socio-estatales: un abordaje relacional del Estado y la sociedad civil

1.1. Estado y sociedad civil como entidades heterogéneas y complejas

Antes de introducirnos en el campo de las políticas culturales propiamente dicho, reseñaremos algunas cuestiones que hacen al papel del Estado en la construcción de hegemonías y en sus relaciones con la sociedad civil. En esta tesis no abordaremos al Estado como objeto de estudio etnográfico (Trouillot, 2010), sin embargo, introducimos cómo es conceptualizado al momento de analizar las estrategias de negociación y vinculación que han llevado adelante los grupos de Teatro Comunitario para reivindicar su propuesta de arte y transformación social como una práctica que debe ser reconocida por sus aportes a la comunidad.

La separación entre Estado y sociedad civil constituye una visión de larga data en el pensamiento político. Ya sea desde el liberalismo clásico, donde la ideología burguesa sostenía la idea de que la sociedad civil constituía el campo de luchas económicas y sociales entre clases y el Estado era el árbitro y regulador de conflictos, representante de

los intereses generales (Chauí, 1985) hasta la concepción de Marx que cuestiona esa visión del Estado como regulador imparcial pero que lo separa de la sociedad civil al concebirlo como una superestructura jurídica.

Sin embargo, estos enfoques vienen siendo cuestionados desde hace algunas décadas en pos de comprender ambas entidades de manera interactiva y como profundamente heterogéneas en su conformación (Dagnino, et al., 2006; Hevia de la Jara, 2009).

Como sostuvimos en el capítulo 1, Gramsci propuso diferenciar dominio de hegemonía, planteando que el primero constituye una expresión del control político sobre una sociedad que en momentos de crisis se expresa por medio de la coerción directa, mientras que la segunda opera sobre el consenso, en tanto campo intelectual y moral que permite la construcción de una dirección cultural e ideológica de la sociedad (Campione, 2014). En este sentido, la legitimidad política del Estado moderno no proviene tanto del uso de la violencia y la coerción directa sino del consentimiento. Asimismo, como ha señalado Williams la hegemonía “(...) no existe de modo pasivo como una forma de dominación. Debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada. Asimismo, es continuamente resistida, limitada, alterada y desafiada por presiones que de ningún modo le son propias” (Williams, 2009: 149).

Como han sostenido Corrigan y Sayer teorizando acerca del poder del Estado moderno, dentro del vasto ámbito de las capacidades sociales humanas las actividades del Estado “alientan” algunas mientras suprimen, marginan, corroen o socavan otras. Así, categorizaciones sociales básicas, como la edad y el género, son sacralizadas en leyes, incrustadas en instituciones, rutinizadas en procedimientos administrativos y simbolizadas en rituales de Estado. Algunas formas de actividad reciben el sello de la aprobación oficial, otras son marcadas como impropias. “Eso tiene consecuencias culturales enormes y acumulativas: consecuencias en cómo la gente concibe su identidad y, en muchos casos, cómo debe concebirla y en cómo identifica ‘su lugar’ en el mundo” (Corrigan y Sayer, 2007: 45).

Los Estados actúan intentando borrar el reconocimiento y la expresión de las desigualdades estructurales de la sociedad burguesa mediante lo que estos autores llaman una doble ruptura (Corrigan y Sayer, 2007). Por un lado, el Estado es un proyecto totalizante, que representa a los seres humanos como miembros de una

comunidad particular, una “comunidad imaginada” (Anderson, 1993) cuya expresión es la nación. Por otro lado, los agentes estatales individualizan a las personas de formas muy específicas. Esto es como ciudadanas/os, contribuyentes, consumidoras/es, propietarios/as, votantes, etc. Desde ambos aspectos se le niega legitimidad a los modos alternativos de definir la propia identidad individual y/o colectiva y, por lo tanto, a las prácticas sociales y políticas que se podrían apoyar en esa definición.

Ahora bien, como señalan Brubaker y Cooper (2001), el Estado es un poderoso "identificador" porque tiene el material y los recursos simbólicos para imponer las categorías, los esquemas clasificatorios y los modos de conteos e informes sociales a los que los actores no-estatales deben remitirse. Sin embargo, no es el único "identificador" que importa. La categorización implica un trabajo de organización que sucede en diversos escenarios sociales, tanto en familias, empresas como también en grupos comunitarios o movimientos sociales. Ni siquiera el Estado más poderoso monopoliza la producción y difusión de identificaciones y categorías e incluso aquellas que son producidas por agentes estatales pueden ser discutidas (Brubaker y Cooper, 2001).

El Estado se presenta entonces como una construcción ideológica que lo representa como una unidad homogénea, que ejerce un poder abarcador y totalizador desde “arriba” (Ferguson y Gupta, 2002).

Conceptualizar esta homogeneidad como una construcción nos permite pensar en las “fisuras” que pueden existir dentro de las instituciones estatales y discutir la representación del Estado como una entidad monolítica (Infantino, 2012). Estas concepciones nos ayudan a estudiar la complejidad que atraviesan las relaciones entre agentes estatales y grupos comunitarios de la sociedad civil, en nuestro caso grupos de Teatro Comunitario.

Por otro lado, retomamos la propuesta de Dagnino, Olvera y Panfichi (2006) para conceptualizar a la sociedad civil como:

Una red de movimientos sociales y asociaciones de carácter diverso. La naturaleza de tales asociaciones es una configuración histórica, lo que quiere decir que en cada momento histórico el patrón asociativo es el resultado de tendencias de largo plazo que nos remiten al modelo de acumulación de

capital (actores económicos y relaciones de producción), el tipo de régimen político (sistema de partidos, sistema de gobierno, modelos de intermediación, representación, inclusión y exclusión) los patrones culturales dominantes (interacción de los discursos políticos legitimadores, el tipo de imaginario nacional e internacional construido en el proceso, el tipo y alcance de la educación pública y el modelo de distribución de los bienes culturales); el marco jurídico que regula específicamente los tipos de asociación y la correlación que existe entre el mapa de las clases y grupos sociales con las otras variables mencionadas (Dagnino, et al., 2006: 36).

Discutiendo aquellas aproximaciones que conceptualizaron a la sociedad civil como una entidad homogénea, un polo virtuoso situado siempre del lado desinteresado de la esfera pública (Dagnino, et al., 2006; Hevia de la Jara, 2009), esta caracterización rescata la dimensión histórica y contingente de la posición de los actores que conforman este ámbito, posición que a su vez está atravesada por dimensiones económicas, culturales y políticas⁵. Es decir, el carácter que asuman las asociaciones –de diverso tipo- que conforman la sociedad civil y las funciones que desplieguen en la esfera pública dependerán de estas reconfiguraciones sociales históricas y de los modelos de relación con los agentes estatales que se pongan en práctica en cada momento.

Poniendo el foco en los procesos de democratización en Latinoamérica, Dagnino, Olvera y Panfichi resaltan la necesidad de analizar las capacidades de intervención en la vida pública de las distintas formas asociativas y sus potenciales democratizadores (Dagnino, et al., 2006). Así, mientras algunas son fundamentales para la formación de individuos con capacidades cívicas –como los grupos culturales, los movimientos sociales o las asociaciones vecinales-, otras son importantes para la representación de la comunidad –como sindicatos, asociaciones empresariales, organizaciones campesinas- (Dagnino, et al., 2006). Ahora bien, las capacidades de las asociaciones no están totalmente determinadas por su forma organizativa sino que esto dependerá de posiciones estructuradas-estructurantes según las coyunturas históricas.

⁵ De acuerdo con el análisis que realizan Dagnino, Olvera y Panfichi (2006) durante los años 80 se difundió entre gobiernos, agencias multilaterales de desarrollo y actores civiles una visión hegemónica acerca los aportes de la sociedad civil a la democracia. Se trató de una concepción reduccionista de este ámbito que los presentaba como un polo virtuoso frente a la vileza del Estado.

1.2. Análisis relacional de actores sociales y estatales

Oscar Oszlack (2009) sostiene que el Estado materializa su presencia a través de agentes que asumen la responsabilidad de resolver una parte de las problemáticas de la agenda social. En la medida que estas ingresan en la agenda estatal se convierten en “cuestiones socialmente problematizadas” y demandan determinados “cursos de acción” que llamamos políticas públicas (Oszlack, 2009: 2). Las cuestiones que entran en esta agenda a veces dependen de las presiones que ejercen determinados actores sociales, otras tienen que ver con recomendaciones y lineamientos de organismos y agencias internacionales y en otras oportunidades habrá influencias de agentes del mercado, entre muchas otras posibilidades. Este enfoque nos resultará útil para pensar cómo la “cultura” fue incorporándose en la agenda estatal, qué actores intervienen demandando reconocimiento y derechos y qué rol han desarrollado organismos del ámbito internacional.

Estas interacciones entre agentes estatales, actores sociales, mercado y organismos internacionales en sus diferentes escalas establecerán escenarios de lucha por la división de responsabilidades, la distribución del excedente social –es decir disputas por la equidad y la justicia distributiva- y las correlaciones de poder entre las distintas fuerzas, instituciones y agentes.

Una propuesta para analizar estas múltiples interacciones es a través de los conceptos de campo (Bourdieu, 1990) y de interfaz socio-estatal (Long, 2001; Isunza, 2004). Como ya señalamos en el Capítulo 1, los campos son “espacios estructurados de posiciones -o de puestos- cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios y pueden analizarse en forma independiente de las características de sus ocupantes -en parte determinadas por ellas-” (Bourdieu, 1990: 135). Por otro lado, las interfaces socio-estatales es donde se actualizan, en escalas menores, las interacciones entre estos actores. Se trata de espacios de intercambio y conflicto en los que ciertos actores se interrelacionan intencionalmente (Hevia de la Jara, 2009). Estas interfaces están determinadas tanto por la política pública como por los proyectos políticos de los actores sociales y estatales implicados.

Este enfoque relacional que plantea comprender al Estado y/o a la sociedad civil a partir de sus interacciones está centrado en los actores que conforman estos ámbitos, rescatando su complejidad y diversidad, así como analizan las consecuencias que estas interacciones tienen para los sujetos o grupos estudiados. Por otro lado, este modelo de análisis busca describir los espacios de interacción donde se despliegan los proyectos de los diversos actores y su capacidad de agencia. De esta manera es posible trascender los análisis dicotómicos entre Estado y sociedad civil.

Además de las acciones o los mecanismos que se promuevan, ya sea desde actores de la sociedad civil o desde agentes estatales, lo importante será indagar la naturaleza de “los proyectos políticos” que estos sostienen y buscan desplegar en el espacio público. Coincidimos con Dagnino, Olvera y Panfichi (2006) en que los proyectos políticos constituyen construcciones simbólicas que mantienen relaciones cruciales con el campo de la cultura y con culturas políticas particulares. Así, los definen como “los conjuntos de creencias, intereses, concepciones del mundo y representaciones de lo que debe ser la vida en sociedad, los cuales orientan la acción política de los diferentes sujetos” (Dagnino, et al., 2006: 43).

Un abordaje relacional nos permitirá analizar los distintos contextos en los que fue desarrollándose la propuesta de los grupos estudiados sin perder de vista las “interfaces” en las que estos actores han interactuado con agentes estatales y con entidades internacionales desarrollando agencias para la reproducción de sus prácticas. El análisis de cómo han ido modificándose los espacios donde interaccionan estos agentes junto con los cambios en los contextos globales constituye una estrategia para pensar las formas de reproducción del Teatro Comunitario.

2. Vínculos entre cultura y política

2.1. Transformaciones en el modelo de desarrollo

Las formas de concebir el desarrollo y, por lo tanto, las estrategias y acciones que deberían ser implementadas con este objetivo han sufrido una serie de transformaciones

en los últimos cincuenta años. El modelo de desarrollo, en sus primeras formulaciones provenientes de Estados Unidos y Europa, tenía la premisa de lograr una transformación total en las culturas y formaciones sociales de tres continentes –Asia, África y América Latina- de acuerdo a los dictámenes del llamado Primer Mundo (Escobar, 2007). Como sostiene Arturo Escobar (2007), el desarrollo debe ser visto como un régimen de representación, una invención surgida en el contexto de la posguerra y que desde entonces, aunque con críticas y búsquedas de alternativas, ha intentado moldear y orientar la concepción de la realidad y la acción social de los países desde entonces conocidos como subdesarrollados.

En este contexto inicial, el desarrollo era comprendido desde una mirada únicamente económica como un proceso unidireccional siendo el sistema socioeconómico capitalista occidental el punto más alto (Balazote, 2007). De acuerdo con la teoría de la modernización el propósito era crear las condiciones necesarias para reproducir en todo el mundo “subdesarrollado” los rasgos característicos de las sociedades más avanzadas de la época: altos niveles de industrialización y urbanización, tecnificación de la agricultura, rápido crecimiento de la producción material y una adopción acelerada de los valores culturales modernos (Escobar, 2007)⁶. De manera que todos los aspectos socio-culturales que no entraran en los marcos de aquel sistema eran visualizados como un obstáculo, elementos arcaicos o “primitivos” que sólo producirían atraso a las sociedades que debían “modernizarse” (Menéndez, 2006; Balazote, 2007; Infantino, 2018a). Es interesante retomar un fragmento de las Naciones Unidas en torno a los “sacrificios” que conllevaría el progreso:

Hay un sentido en que el progreso económico acelerado es imposible sin ajustes dolorosos. Las filosofías ancestrales deben ser erradicadas; las viejas instituciones sociales tienen que desintegrarse; los lazos de casta, credo y raza deben romperse; y grandes masas de personas incapaces de seguir el ritmo del progreso deberán ver frustradas sus expectativas de una vida

⁶ Es necesario referenciar que desde fines de la década de 1960 y durante los años 70 fueron surgiendo procesos de participación colectiva organizados en torno a lo económico-político, las particularidades étnicas, religiosas, de género o estudiantiles. En este contexto, surgieron tendencias que presentaban fuertes críticas a los modelos de desarrollo. Entre ellas podemos mencionar la “Pedagogía del oprimido” de Paulo Freire (Freire, 1970), el surgimiento de la “Teología de la Liberación”, las críticas al “colonialismo intelectual” (Escobar, 1998), la Teoría de la dependencia.

cómoda. Muy pocas comunidades están dispuestas a pagar el precio del progreso económico (Citado en Escobar, 2007: 20)

Estas formas de concebir el desarrollo como modernización tuvieron su correlato en la disciplina antropológica donde surgió la noción de sociedad folk o tradicional, junto con el planteo de un continuum folk-urbano por parte de Robert Redfield (1974) quien a través de esta teoría sostuvo una concepción polarizada de tradición y modernidad.

Hacia fines de la década de 1980 el modelo económico sufrió un cambio rotundo con el conocido Consenso de Washington (1989) y la imposición del régimen neoliberal a partir del cual se estableció un conjunto de reformas para los países “en vías de desarrollo” afectados por una nueva crisis del capitalismo (Mejía Arango, 2009). Las fórmulas abarcaban políticas que propugnaban la estabilización macroeconómica, la liberalización económica y la reducción del Estado con la privatización de empresas antes estatales, para nombrar sólo algunas.

Sin embargo, a finales del siglo XX el fracaso de estas medidas se tornó evidente y se volvió urgente replantear las perspectivas productivistas del desarrollo frente al incumplimiento de los pronósticos respecto de que el progreso económico haría retroceder la pobreza y la inequidad en el mundo (Klikberg, 1999).

Las concepciones economicistas del desarrollo demostraron su incapacidad para mejorar la calidad de vida de las personas y reducir los niveles de pobreza porque se hizo evidente que el crecimiento de los países no podía ser evaluado sólo por medio de índices económicos. Era imprescindible incluir en las reflexiones las dimensiones políticas, institucionales y culturales, ya que como señala Alejandro Grimson:

Los valores, los sentimientos, los significados que puede tener el trabajo, lo público, la democracia, la participación cívica, (...) son cuestiones constitutivas de una sociedad que sólo puede emprender de manera sólida el camino del desarrollo sobre la base de lo que ella misma es o puede imaginar ser en una coyuntura específica” (Grimson, 2014: 10).

De esta forma, a fines de los años 90 comienzan a difundirse una serie de estrategias y recomendaciones por parte de diversas agencias internacionales como la UNESCO o

el Banco Interamericano de Desarrollo con el fin de contrarrestar las consecuencias “indeseadas” del desarrollo económico neoliberal, las “fallas del mercado” (Kliksberg, 1999: 88), las reformas del Estado. Los lineamientos resaltados por estos años tenían que ver con fomentar la participación de la sociedad civil, fortalecer los lazos sociales a través del fomento de la solidaridad, el cooperativismo o el empoderamiento de los sectores más vulnerables (Kliksberg, 1999; Menéndez, 2006; Infantino, 2012). En este escenario reapareció la cultura como un factor determinante para lograr mayores niveles de “cohesión social”.

Por un lado, observamos una tendencia que se fortalecerá con el paso del tiempo, la cual sitúa en el individuo y en la competencia socioeconómica la alternativa más realista de la participación; la autonomía, responsabilidad, autocontrol y la capacidad/capacitación individual son las condiciones de eficacia de la participación social (Menéndez, 2006). Esta orientación, que se extiende hasta el presente, entiende a la figura del “emprendedor” como el protagonista del cambio social, se trata de un sujeto que debe enfrentarse a la incertidumbre de manera creativa empleando su propia flexibilidad⁷ (Pfeilstetter, 2011).

Por otro lado, aquella orientación hegemónica en los años 90, que buscaba fomentar la participación desde la cohesión social para contrarrestar la injusticias del mercado encontró en conceptos como el de “capital social” (Putnam, 1994) una herramienta eficaz. El capital social depende fundamentalmente del grado de confianza existente entre los agentes de una sociedad, las normas de comportamiento cívico y el nivel de asociatividad (Putnam, 1994. Citado en Kliksberg, 1999). En este sentido, la cultura jugaría un papel preponderante ya que a través de determinados valores puede permitir o bloquear la construcción de redes cuya acción conduzca a la generación de confianza (Kliksberg, 1999; Dagnino, et al., 2006). Sin embargo, este enfoque del capital social para la participación no es opuesto a la tendencia anterior, ya que algunos autores como Newton (1997) lo ven como un fenómeno subjetivo compuesto por valores y actitudes individuales.

⁷ De acuerdo con Richard Sennett, la sociedad posindustrial se define por la imposición de una nueva flexibilidad consecuencia de la evolución del modelo económico-social capitalista que se basa en tres pilares: la permanente reestructuración de las instituciones, el aumento de la especialización y la flexibilización en la producción que responden a las demandas del mercado y, por último, una mayor concentración del poder y la vigilancia que están ocultos por una descentralización física (Sennett, 2000). Pfeilstetter sostiene que esta nueva flexibilidad de la vida profesional y privada es un aspecto para explicarnos el auge de la aparición y el fomento de emprendedores (Pfeilstetter, 2011).

Ambas tendencias son compatibles con el proyecto neoliberal, ya que de una manera u otra justifican el desarrollo de la sociedad a partir del autocontrol y las capacidades individuales o de la solidaridad entre actores que en definitiva responde a una construcción de moralidad democrática. Estas construcciones estuvieron directamente vinculadas con la desviación de la centralidad que el Estado tenía en el abordaje de la cuestión social, transfiriéndola a la sociedad. Como sostiene Denis Merklen este proceso estuvo enmarcado, asimismo, en una redefinición de la “cuestión social” anteriormente centrada en el trabajo que pasó a redefinirse en términos de una “nueva pobreza” ” (Merklen, 2009). Se produjo el abandono de la figura del “trabajador” y su reemplazo por la del “pobre”. La pobreza fue concebida a partir de entonces como un estado en el que se encuentra una parte de la población, por lo que es necesario “sacar” a estos sectores de esa “situación”. En este sentido, las políticas sociales tienen como función transferir recursos, “ayudas” para que los pobres elaboren proyectos que les permitan superar esa situación. Se trata de “políticas de activación social” (Merklen, 2009: 102) para las que promover la participación de los sujetos es fundamental.

En este proceso el giro cultural del desarrollo resultó funcional para promover una mirada culturalista de las problemáticas sociales donde la respuesta estaría en fomentar ciertos recursos y valores culturales para compensar las desigualdades que genera el sistema de producción capitalista. Tal como analizaremos más adelante las propuestas de usos del arte como estrategia de intervención y transformación social comenzaron a instalarse en este contexto como una alternativa que entrecruzaba el campo de las políticas culturales y sociales, para la promoción de la cohesión y/o transformación social. Estas apropiaciones frecuentemente adjudicaron a tal tipo de propuestas un rol casi mágico para la solución de problemas sociales, económicos y políticos (Infantino, 2018a). El riesgo de que se incorporen algunos elementos del relativismo cultural en las políticas públicas de manera descontextualizada ha significado por momentos que esta perspectiva se asuma invisibilizando cuestiones fundamentales de poder y hegemonía por las que muchas veces las diferencias se asientan en desigualdades. Una vez más, como analizamos en el Capítulo 1, el conflicto político y las desigualdades económicas generadas por los sistemas globalizados quedaron afuera de los análisis.

2.2. Institucionalización de las políticas culturales

2.2.1. De la “alta cultura” a la cultura como “recurso”

Estas vinculaciones cada vez más estrechas entre “cultura” y “desarrollo” impulsaron una nueva conceptualización del campo de las políticas culturales. Generalmente existe un consenso en torno al hecho de que el término “políticas culturales” está directamente relacionado con una construcción internacional en torno a la responsabilidad de los Estados de intervenir en el campo de la cultura implementando acciones para desarrollarla, protegerla y/o incentivarla. Surgen como referencias históricas de esta idea las conferencias intergubernamentales sobre políticas culturales organizadas por UNESCO entre 1970 y 1982⁸ (García Canclini, 1987; Rabossi, 1997; Bayardo, 2007; Mejía Arango, 2009; Morel, 2011; Raggio, 2013; Infantino, 2018a). Si bien, como señaló García Canclini (1987) estas acciones tienen prefiguraciones lejanas en los proyectos fundadores de los Estados nacionales, el proceso al que nos referimos tiene que ver con cierta institucionalización de este campo de intervención en torno al mejoramiento de una infraestructura que implementase estas políticas –ministerios de cultura, secretarías, programas o distintas formas de administrar el patrimonio, por ejemplo- así como a los nuevos requerimientos del campo cultural.

En una primera etapa alrededor de los años 60 y 70 “(...) tal institucionalidad se basaba, fundamentalmente, en la difusión cultural, en el fomento a las bellas artes y en la protección del patrimonio cultural” (Mejía Arango, 2009, p.113). Esto se ha denominado la primera generación de políticas culturales, en general guiadas por el objetivo de ampliar el acceso a las artes (Fabrizio, 1981. Citado en Rabossi, 1997).

A lo largo de la década de 1980 se produjo una ampliación del concepto de “política cultural”, el cual ya no referiría sólo a un sentido restringido y/o elitista de la cultura– vinculado al patrimonio o las bellas artes– acercándose a su sentido antropológico en tanto “conjunto de procesos donde se elabora la significación de las estructuras sociales,

⁸ En 1970 se realizó la Conferencia Intergubernamental sobre los Aspectos Institucionales, Administrativos y Financieros de las Políticas Culturales en Venecia y en 1982 se realizó la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales en México.

se las reproduce y transforma mediante operaciones simbólicas” (García Canclini, 1987: 25). La Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales organizada por UNESCO en 1982 en México tuvo como eje articulador el tema de la identidad cultural al tiempo que comenzaron a ponerse en entredicho visiones lineales y evolucionistas acerca del desarrollo. Se volvió central la preservación y promoción de la identidad. En este sentido, la posmodernidad erosionó la noción de “cultura” sobre la que las políticas culturales se habían fundado llevando a una crisis de la autoridad cultural indiscutida de Occidente y particularmente de la cultura europea y sus instituciones (Belfiore, 2002). Aquellas costumbres, prácticas y creencias evaluadas antes como “atrasadas” o premodernas comenzarían a estar en el centro de atención de los Estados por su potencial económico, por ejemplo como fuente de turismo o de creación de empleos (Crespo, et al., 2007).

Como señalábamos en el apartado anterior con el advenimiento de una nueva crisis cíclica del capitalismo entraron en crisis los modelos productivistas que signaban hasta entonces la planificación del desarrollo (García Canclini, 1987, Camarotti, 2014, Grimson, 2014). Como sostiene Infantino, frente a la crisis y el lanzamiento de programas de ajuste estructural por parte de organismos financieros internacionales, una de las estrategias que comenzó a visualizarse fue “(...) el fortalecimiento de algunos ‘tipos de cultura’ institucionalizando paulatinamente el área de las políticas culturales en conjunción con áreas de Desarrollo Social y de Turismo/Industrias Culturales” (Infantino, 2018a: 4).

En 1997 UNESCO hizo público el informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo titulado “Nuestra Diversidad Creativa” donde la dimensión económica de la cultura tomó relevancia. Allí se señala que “en la actualidad (1997) la importancia económica del sector cultural es un hecho ampliamente reconocido. Desde hace varios años los defensores de la asignación de recursos para las artes han empezado a utilizar estudios de impacto económico, que han resultado particularmente útiles, en la argumentación contra los recortes presupuestarios” (Mejía, 2009: 116).

La cultura sería cada vez más apreciada como un “recurso” (Yúdice, 2002). Es decir, ya no se la valoraría principalmente por su contenido sino por su “potencial” para lograr avances en las condiciones sociales y/o económicas de las sociedades. Como indica Yúdice, cuando las principales fundaciones internacionales comenzaron a percibir que

la cultura era una esfera crucial para la inversión se la empezó a tratar como cualquier otro recurso (Yúdice, 2002). Así, serían financiados proyectos capaces de producir réditos, ya fuera en tanto incentivos fiscales, valor publicitario o conversión en actividades de mercado de aquellas que no lo eran. En contrapartida, estos proyectos debían tener resultados instrumentales en otras áreas como la salud, la educación, la formación de capital social, etc. De esta forma, si bien se incrementaría la inversión en proyectos de áreas culturales, esta mayor inversión vino acompañada de la necesidad de justificarla a través de su utilidad en otras áreas.

Este viraje utilitario en el campo de las políticas culturales tuvo un efecto notorio en la escena local y afectó de diversas maneras el desarrollo de las experiencias de Teatro Comunitario que fueron foco de nuestra investigación. En el capítulo 4 estudiamos cómo en la década de 1990 los paradigmas de democratización, participación y descentralización cultural se fueron articulando con concepciones cada vez más instrumentales de la cultura; contexto en el que los grupos analizados tuvieron que replantear sus estrategias de reproducción.

2.3. Políticas culturales y culturas políticas

Como mencionábamos anteriormente, en gran parte de la literatura la conformación de las “políticas culturales” como campo de intervención institucionalizado responde a una construcción internacional (García Canclini, 1987; Rabossi, 1997; Bayardo, 2007; Mejía Arango, 2009). Sin embargo, así conceptualizadas responden a un fenómeno histórico que no agota las relaciones entre cultura, poder y política, ya que estos vínculos son mucho más complejos y lejanos (García Canclini, 1987). Así podemos hablar de “políticas de la cultura”⁹ para referirnos al papel que juega la cultura en los procesos de construcción, negociación o impugnación de identidades y de determinados ordenamientos sociales (Rabossi, 1997; Ochoa Gautier, 2002).

⁹ Suele hacerse referencia al hecho de que en español la palabra “política cultural” se comprende como un curso de acción seleccionado en ciertas condiciones para guiar y determinar decisiones. Mientras tanto, en inglés se utiliza el término “cultural policy” para referirse a este sentido y “cultural politics” o “políticas de la cultura” para referirse a las dimensiones políticas de la cultura (Rabossi, 1997; Ochoa Gautier, 2009).

En este sentido, retomamos el planteo de Ochoa Gautier (2002) quien argumenta que:

Las historias que insisten en mirar la construcción del campo de las políticas culturales como un efecto primordial de la UNESCO o de su inclusión en el campo del desarrollo simplifican la complejidad de los diferentes procesos intelectuales, artísticos, políticos y sociales que han llevado a hacer de la cultura un recurso de movilización social y política. Esta perspectiva globalocéntrica de las políticas culturales que ‘sólo encuentra agencia en los niveles en los cuales operan los denominados actores globales’ (Escobar, 1999: 358) excluye las complejas relaciones entre cultura y poder que se dan en las múltiples maneras de abordar la relación entre cultura y movilización social en América Latina (Ochoa Gautier, 2002: 10).

Retomemos dos definiciones de políticas culturales para profundizar estos postulados. Por un lado, tenemos la caracterización de Néstor García Canclini en su libro *Políticas culturales en América Latina* que las define como:

El conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social (García Canclini, 1987: 26).

Por otro lado, Álvarez, Dagnino y Escobar sostienen:

Interpretamos la política cultural como el proceso generado cuando diferentes conjuntos de actores políticos, marcados por, y encarnando prácticas y significados culturales diferentes, entran en conflicto. Esta definición de política cultural asume que las prácticas y los significados – particularmente aquellos teorizados como marginales, opositivos, minoritarios, residuales, emergentes, alternativos y disidentes, entre otros, todos estos concebidos en relación con un orden cultural dominante- pueden

ser la fuente de procesos que deben ser aceptados como políticos (Álvarez, Dagnino y Escobar, 1999: 143-144).

Ahora bien, como indica Ochoa Gautier (2009) ambas definiciones incorporan la idea de que las políticas culturales se constituyen con fines de organización o transformación cultural y/o política; es decir que las dos definiciones se encuentran enmarcadas en una conceptualización de la cultura –y por lo tanto de sus políticas– como un recurso (Yúdice, 2002). Sin embargo, mientras que la definición de García Canclini pone el énfasis en la dimensión organizacional y en la idea de intervención en el campo de lo simbólico, la definición de Álvarez, Dagnino y Escobar enfatiza las estrategias políticas de actores sociales particulares y la cultura como mediación entre lo político y lo social. Esta diferencia nos lleva a llamar la atención sobre los distintos marcos conceptuales desde los que se puede estar hablando de políticas culturales, incluso comprendiendo a la cultura como un recurso.

Una cuestión a tener en cuenta en la actualidad es cómo ambos sentidos de la política cultural se han ido imbricando. Esto ha implicado una expansión de las concepciones de la cultura como un recurso instrumental, ya sea como instrumento para ofrecer servicios culturales o como instrumento para transformar las relaciones sociales, apoyar la diversidad o incidir en la vida ciudadana (Rosas y Nivón, 2001). De acuerdo con Ochoa Gautier, esta pluralización de lo cultural ha tenido como consecuencia la desestetización de lo artístico, donde lo estético queda, justamente, excluido del campo de estudios de las políticas culturales. De esta forma, existe una lucha entre el objeto cultural como válido por sus dimensiones estéticas y lo simbólico como válido por la mediación que hace posible a través de su movilización.

Estas disputas o luchas por los sentidos que se le asignan no sólo a lo cultural sino también a la forma de concebir sus políticas se despliegan en un campo que presenta una gran heterogeneidad de actores, tanto estatales como sociales y del ámbito internacional. En este sentido, resulta enriquecedor el enfoque relacional que introdujimos al comienzo del capítulo que nos interpela a no abordar al Estado y a la sociedad civil –podríamos agregar al mercado y las agencias internacionales– desde una perspectiva dicotómica. Por el contrario, los análisis más provechosos resultan del

abordaje de las “interfaces” en las que estos distintos agentes interaccionan en “campos” que presentan sus propias posiciones de poder históricamente construidas.

En lo que hace a las políticas culturales, en esta tesis las abordamos desde las perspectivas conceptuales contemporáneas que las conciben:

En un sentido amplio, no sólo teniendo en cuenta el rol ejercido por las instituciones estatales y las acciones gubernamentales en el desempeño de estas políticas, sino que incorporan tanto las prácticas y formas de producción realizadas por agentes no estatales como a los destinatarios de estas. Esta definición amplia de las políticas culturales destaca el rol activo y los intereses muchas veces contradictorios de los agentes sociales, sectores privados y del mercado, entre otros –al mismo tiempo que reconoce los posicionamientos desiguales, las relaciones de fuerza y las disputas de poder en la configuración de los procesos de significación (García Canclini, 1987. Citado en Crespo, Morel y Ondelj, 2015).

Estos diversos y desiguales actores intervienen en un escenario complejo, donde “lo cultural” se ve atravesado por diferentes sentidos, incluso en su concepción como “recurso” (Yúdice, 2002). De manera que la cultura se ha tornado un terreno de disputa no sólo respecto de quiénes son reconocidos y legitimados socialmente o quiénes acceden a determinados recursos, sino también en torno a cómo se define lo cultural.

3. Experiencias/iniciativas/políticas de arte y transformación social: ¿nuevas relaciones entre arte y política?

En este terreno de usos diferenciales de la cultura y disputas en torno a su potencial para incidir en procesos de índole social, económico y/o político existe un amplio abanico de experiencias, acciones e iniciativas que se presentan como un área de desarrollo de políticas culturales que trasciende la exclusividad estatal (Infantino, 2018a). Hablamos de experiencias que promueven una comprensión del arte como agente que puede posibilitar una transformación social a través de la promoción de

disciplinas artísticas como el teatro, circo, orquestas juveniles, danzas, fotografía, video o artes plásticas, entre otras. Pueden abarcar tanto iniciativas estatales -en sus diferentes niveles de gestión- como actores de la sociedad civil en toda su heterogeneidad -organizaciones no gubernamentales, centros comunitarios, colectivos artísticos, asociaciones barriales, asociaciones formal o informalmente constituidas, entre otras-. El panorama es incluso aún más complejo si consideramos que muchas de estas experiencias se desarrollan en co-gestión, gestión asociada o con financiamientos de agentes estatales, organismos y fundaciones internacionales, agencias de cooperación internacional, empresas privadas, así como con recursos autogestionados por los actores que conforman estas iniciativas.

Ahora bien, dada la heterogeneidad del campo no es fácil encontrar una única denominación que englobe a todas estas acciones. Algunos autores que han historizado estas prácticas a nivel internacional hablan de “arte comunitario” (Palacios Garrido, 2009; Nardone, 2010), otros las definen como “arte popular” (Wajnerman, 2009) y otros prefieren el término “arte transformador” (Roitter, 2009).

Si bien estas denominaciones pueden estar poniendo el foco en diferentes aspectos e incluir experiencias que otras dejan de lado, todas coinciden en señalar el cuestionamiento de las jerarquías culturales, la confianza en la relevancia social del arte y la creencia en el potencial creativo de todos los sectores de la sociedad:

Se trata por lo general de prácticas que disputan la modalidad de pensar el arte, es decir, el “que” es el arte; “quiénes” tienen derecho a ser protagonistas del mismo; y el “para qué” del arte en relación a su rol social, llevando estas disputas al campo de las políticas públicas (Infantino, et al., 2016).

Así, algunas iniciativas ponen el énfasis en la inclusión social a través de la práctica artística o la búsqueda de autonomía en sus protagonistas, mientras que otras buscan fomentar la organización comunitaria y/o el acceso igualitario a bienes culturales¹⁰

¹⁰ Como argumenta Roitter, los bienes culturales conllevan necesariamente la discusión en torno a la forma en que se producen y se consumen, lo cual nos lleva a pensar la cuestión del acceso y disfrute de estos bienes entendiéndola como una cuestión eminentemente política. Es decir, la pregunta respecto de qué, quién y cómo se producen y consumen los bienes culturales (Roitter, 2009).

(Dillon, 2008; Palacios Garrido, 2009; Roitter, 2009; Wald, 2009; Nardone, 2010; Avenburg, Cibeá y Talellis, 2017; Infantino, 2018a).

Nardone propone una historización interesante a través de la cual podemos visibilizar las diferentes perspectivas que se han desarrollado en torno al rol social y político del arte o lo que ella denomina “arte comunitario” (Nardone, 2010)

- Los años 70: se observa en el plano internacional un cuestionamiento del “arte por el arte” o del arte con fines comerciales¹¹. Por aquel entonces, se trataba de un “arte **para** las comunidades” donde se buscaba implicar al público en las obras teniendo en cuenta el contexto social en el que se desenvolvía el trabajo del artista. La obra de arte era concebida como una herramienta para el cambio social.

- Los años 80: se produce un cambio en estas experiencias hacia un “arte **con** las comunidades” donde la intención de los artistas era reconocer la pluralidad de expresiones culturales que pueden existir en cada comunidad y no sostener la idea del artista que “lleva” cultura allí donde no la hay.

- Los años 90: se plantea un nuevo giro en la conceptualización del arte comunitario hacia la “asistencia social radical” donde se empieza a hablar de algunos artistas como “animadores culturales”. Esto es “el conjunto de acciones realizadas por individuos, grupos o instituciones sobre una comunidad (o un sector de la misma) y en el marco de un territorio concreto, con el propósito principal de promover en sus miembros una actitud de participación activa en el proceso de su propio desarrollo tanto social como cultural” (Trilla en Nardone, 2010: 105).

Es decir que el énfasis ya no se coloca en la producción artística en sí misma sino en el desarrollo de ciertas capacidades sociales dentro de las comunidades para propiciar su desarrollo.

¹¹ Al menos en el caso argentino, dentro del campo teatral, pueden observarse antecedentes de este cuestionamiento en la década del '30 con el surgimiento del Movimiento de Teatros Independientes a partir de la conformación del grupo Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta y las experiencias de vanguardia desarrolladas en el Instituto Di Tella durante los '60. En el capítulo 3 abordaremos con más detalle las articulaciones que estas experiencias cuestionadoras de cánones estético-políticos en el campo teatral mantienen con el movimiento de Teatro popular y luego Comunitario, en tanto son apeladas, recuperadas y/o tradicionalizadas desde el presente.

No se trata de modelos puros o absolutos, ya que en la práctica muchas iniciativas combinaron de manera interrelacionada elementos de cada “modelo”. Sin embargo, retomamos esta línea de tiempo porque resulta útil para visibilizar justamente los diferentes enfoques que atraviesan a estas propuestas y que en diferentes períodos han preponderado sobre otros. Particularmente en el caso de Latinoamérica el postulado del compromiso político y social de las/os artistas constituye una problemática de larga data que ha dado lugar a la difusión de un gran número de propuestas dispares y en algunos casos contrapuestas.

Como señala Yúdice, a partir de los años 60 se desarrolló a lo largo del continente la práctica de la “concientización” (Yúdice, 2002: 5) cuya estrategia era retar a la política estatal, las instituciones elitistas y la estratificación social legitimadas por el conocimiento institucionalizado, y su objetivo consistía en propagar la causa de los sectores populares, creando instituciones alternativas y alianzas con instituciones tradicionales como la iglesia o las escuelas, para legitimar los conocimientos de las prácticas populares. Se trató de un movimiento interdisciplinario que abarcó la pedagogía (Freire), la economía política (marxismo), la religión (Teología de la Liberación), el activismo, el periodismo, la etnografía entre otras prácticas¹². Como ya adelantamos al hablar de las transformaciones en los modelos de desarrollo, este movimiento heterogéneo buscó construir un conocimiento que se opusiera al “legítimo” que justificaba los proyectos de modernización del desarrollismo.

Como sostiene Palacios Garrido, el arte comunitario tiene:

Una intencionalidad fuertemente educativa en su sentido emancipatorio y de herramienta para el desarrollo humano. Para algunos autores una característica esencial del arte comunitario es su ambición política y cultural a largo plazo. (...). Sobre todo es muy importante la influencia de la pedagogía crítica, de Freire y de sus ideas sobre el diálogo como referencia de aprendizaje bidireccional, en este caso artista-comunidad, comunidad-

¹² Si bien el autor no lo incluye dentro de este movimiento podemos incorporar las propuestas del Teatro del Oprimido desarrollado por el brasileño Augusto Boal en este período. Esta propuesta será abordada en el próximo capítulo.

artista, y sobre el poder de la educación y la cultura para cambiar la vida de las personas” (Palacios Garrido, 2009: 203).

El escenario en el que se desplegó aquella “resistencia latinoamericana” fue cambiando, por un lado, a partir de los procesos dictatoriales -generalizados en la región desde los años 70- que las reprimieron pero también a raíz de las transformaciones que señalamos en los apartados anteriores con el giro cultural del desarrollo y la difusión cada vez más marcada de una concepción de la cultura como recurso (Yúdice, 2002). En este proceso entendemos que muchos de los postulados y concepciones de aquellos movimientos políticos y transformadores fueron apropiados, refuncionalizados y transformados por instituciones legitimadas y por agentes estatales.

Si bien las iniciativas de arte y transformación que presentamos aquí tienen antecedentes en otras experiencias y movimientos de arte político y/o militante anteriores en Latinoamérica, se configuran como ámbito específico hacia fines de los años 90. El marco en el que esta configuración se produjo fue, además de una conceptualización creciente de la cultura como recurso, la redefinición de la “cuestión social” y un cambio en las políticas sociales orientadas ahora hacia la “activación” de sus “beneficiarios” y a la focalización de los proyectos hacia los sectores más “vulnerables” de la población. De manera que mientras muchos organismos de financiación de las artes –tanto estatales como internacionales- comenzaron a retomar algunos de los postulados de aquellas experiencias de los años 60 y 70 para hablar del arte como una herramienta de inclusión o transformación social, las formas de diseñar, evaluar, medir o implementar proyectos quedó enmarcada en lógicas instrumentales o de “costo-beneficio” (Belfiore, 2002). Cada vez más las artes tendrían que fundamentar su poder de transformación o sus efectos en otros ámbitos para acceder a financiaciones.

En este sentido, muchas de estas políticas y/o experiencias están dirigidas a sectores vulnerabilizados en sus derechos y, en particular, a jóvenes. Asimismo, este contexto estuvo atravesado por discursos que avalaron el corrimiento del Estado en su rol de garante de derechos y por una dificultad creciente para las organizaciones y colectivos de encontrar interlocutores en él, lo cual motivó a muchas de estas experiencias a conformarse en organizaciones de la sociedad civil (Infantino, et.al, 2016). Este

proceso de institucionalización conllevó una redefinición de muchas de estas experiencias en términos de “arte y transformación social” (Infantino, 2018a: 8).

Este ámbito que estamos circunscribiendo presenta algunas particularidades que pueden generar abordajes emergentes en el estudio del campo de las políticas culturales y los procesos de producción, circulación y consumo de bienes culturales. De acuerdo con Infantino, Moyano, Berzel y Echeverría (2016) estas particularidades consisten en que:

- Exceden la exclusividad estatal y son formuladas e implementadas en un complejo entramado de relaciones –variadas, asimétricas, cambiantes, ambiguas- entre Estado y Sociedad civil.

- Trascienden los modos convencionales en los que se compartimentan las políticas, cruzando transversalmente áreas de políticas sociales, educativas, culturales, laborales, de salud, de juventud.

- Se presentan como experiencias formativas que proponen metodologías novedosas de abordar procesos educativos transformadores.

- Conciben el trabajo con los y las jóvenes como protagonistas de las propuestas y sujetos activos.

- Promueven formas disruptivas de concebir el arte y el modo de ser artista, cuestionando la noción de arte canónico disputando los circuitos y protagonistas legítimos y hegemónicos de reproducción del arte

Más allá de estos aspectos que podemos identificar como particularidades del ámbito que estudiamos, se trata de una gran multiplicidad de experiencias donde estas cuestiones se presentan atravesadas por las definiciones y disputas propias de cada lenguaje o campo artístico. En este sentido, resulta riesgoso realizar generalizaciones, ya que cada lenguaje artístico propone diferentes abordajes y diferentes modalidades de enseñanza/aprendizaje, ya sea desde lo visual, lo corporal, lo sonoro o lo narrativo, así como desde expresiones de la “alta cultura” o de géneros artísticos populares. De manera que las nociones acerca del “para que” del arte o de “cómo” este es transformador pueden ser diferenciales.

Un ejemplo interesante resulta de la investigación de Gabriela Wald (2009, 2017) respecto de las orquestas infanto-juveniles para jóvenes en barrios populares de la Ciudad de Buenos Aires¹³. Esta autora analiza cómo y hasta qué punto la práctica orquestal ha afectado las representaciones, prácticas, subjetividades y trayectorias biográficas de jóvenes de la zona sur de la Ciudad de Buenos Aires. Sin caer en posturas celebratorias respecto de las posibilidades de transformación del arte ni tampoco en visiones reproductivistas, Wald (2009) propone evaluar la experiencia de distintas Orquestas Juveniles enmarcadas en un programa estatal a partir de las apropiaciones diferenciales de los jóvenes abriendo la mirada hacia cómo estas políticas se imbrican con una serie de experiencias, trayectorias, saberes prácticos y esquemas de interpretación que traen sus destinatarios, por momentos reforzándolos y en otros modificándolos. Frente a análisis que plantean a estas iniciativas como exitosas prácticas de integración o como prácticas que reproducen la dominación al extender el acceso a la “alta cultura”, Wald sostiene que las apropiaciones que realicen los jóvenes de esta propuesta dependerá de aspectos estructurales, culturales y biográficos que muchas veces exceden los objetivos de los programas (Wald, 2009).

Por otro lado, tenemos experiencias que se han desarrollado desde la sociedad civil, aunque con distintas modalidades de vinculación con entidades estatales y organismos internacionales, que plantean otras cuestiones para el análisis. Como ya señalamos, muchas de estas iniciativas se fueron institucionalizando hacia fines de los años 90 en un marco de retracción del Estado en su función de garante de derechos. Esta institucionalización tuvo que ver, en este contexto, con la conformación de asociaciones formales que permitieran recurrir a distintos tipos de financiamiento estatal pero también, y principalmente en estos años, de organismos internacionales, fundaciones o agencias de cooperación internacional. De esta manera, este tipo de experiencias en general han desarrollado estrategias de financiación diversificadas apelando a distintas fuentes de apoyo para tratar de garantizar el sostenimiento de los proyectos a largo plazo. Estas estrategias de gestión, desde ya, implican una serie de tensiones, disputas y negociaciones frente a las que los actores debieron aprender a posicionarse, dado que cada financiador dispone de una serie distinta de requisitos para apoyar iniciativas.

¹³ De acuerdo con Wald, las orquestas juveniles con fines de integración social son un fenómeno que se extendió en Latinoamérica a partir de la década de 1990 tomando como modelo el Sistema de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela. Estos proyectos se proponen acercar la experiencia orquestal a sectores que no han tenido acceso a ellas. El objetivo consiste en extender los ámbitos tradicionales y restringidos por donde estas prácticas circulan.

Estas cuestiones hacen que el estudio de estas experiencias nos permita discutir aquellos enfoques que reseñábamos anteriormente, los cuales se asientan en nociones dicotómicas acerca del Estado y de la sociedad civil, ya que las relaciones que se construyen entre ambos sectores son múltiples, asimétricas y cambiantes. A su vez, nos permite discutir con visiones que construyen una mirada de la sociedad civil como un polo virtuoso y desinteresado de la política, así como del Estado como ente monolítico que domina “desde arriba” unilateralmente.

Veamos dos casos que desde diferentes lenguajes artísticos se posicionan en el ámbito del arte y la transformación social vinculándose con actores de otros ámbitos para la gestión de los proyectos.

Por un lado, tenemos el caso de la Fundación ph 15 una organización no gubernamental que comenzó como un taller de fotografía en una villa de la ciudad de Buenos Aires en el año 2000 y que seis años después se conformó como una organización formalmente constituida, la cual genera espacios de creación y aprendizaje fotográfico para niños/as y jóvenes que habitan barrios precarizados o que no cuentan con un acceso a experiencias de expresión artística. Esta Fundación promueve la idea del arte como una herramienta que genere procesos transformadores tanto individuales como colectivos, y en particular la fotografía es comprendida como un lenguaje que permite “habilitar una mirada creativa, constituir un soporte desde el cual los protagonistas logren expresar sus puntos de vista y acceder a otros circuitos de la vida social (...)” (Moyano, 2017: 67). La trayectoria construida a lo largo de estos años generó al interior de la organización una experiencia de autogestión que combina una laboriosa tarea de alianzas con organismos estatales y fuentes de financiamiento internacional. Como plantea Mariana Moyano, estas alianzas “(...) fueron conformando un posicionamiento por parte de la organización, respecto a lo que se “elige” aceptar o no, con quiénes articular alianzas, con qué condiciones y de qué modo llevarlas adelante para sostener el trabajo a corto plazo y pensarlo a largo plazo” (Moyano, 2017: 51). En este sentido, la autora realiza un interesante análisis de las disputas y negociaciones llevadas adelante por esta organización con el Programa Adolescencia del Ministerio de Desarrollo Social de la Nación, a través del cual el Estado financia talleres y actividades artísticas y deportivas para jóvenes ofreciendo un caso que nos permite ilustrar cómo

este tipo de iniciativas van construyendo caminos de gestión compleja y conflictiva en vínculo con otros agentes.

Otro caso que resulta relevante para pensar la complejidad de estas experiencias surge de la investigación llevada a cabo por Julieta Infantino sobre la organización Circo del Sur¹⁴. Esta organización trabaja en la zona sur de la ciudad de Buenos Aires desde 1998 y fue conformada por artistas de Circo con el fin de fomentar espacios artísticos y socio-productivos con jóvenes en situación de vulnerabilidad social que habiliten el desarrollo autónomo y creativo de los participantes, su capacidad crítica y oportunidades más igualitarias de acceso a la formación y producción artística. Como señala la autora, los discursos en que se basaban estos proyectos pensaban desde sus inicios el arte como un derecho y a los/las jóvenes destinatarios/as como sujetos creativos, ciudadanos/as plenos/as con capacidades y saberes en el marco de la educación popular (Infantino, 2015). Sin embargo, Infantino observa que a los fines de gestionar financiamientos tanto de agencias internacionales como de organismos estatales una estrategia útil fue referirse a “beneficiarios/as en riesgo”, hacer referencia al incremento de la “autoestima” o hablar de “contención”. Así, esta organización tuvo que apropiarse estratégicamente de conceptos pertenecientes a otros proyectos políticos que no son los que reivindican pero que resultan útiles para obtener recursos fundamentales a la hora de sostener su experiencia.

3.1. El Teatro Comunitario como propuesta arte-transformadora

El caso que estudiamos en esta tesis, el Teatro Comunitario, es una de las experiencias que a comienzos de los 2000 empezó a definir su práctica en términos de arte y transformación social y, en paralelo, atravesó un período de difusión y multiplicación de su práctica en diferentes puntos del país. Sin embargo, los grupos pioneros que llevan adelante esta propuesta y que constituyen los referentes empíricos de esta investigación cuentan con trayectorias que exceden este contexto que venimos

¹⁴ De acuerdo con lo desarrollado por la autora el Circo Social remite al uso de la enseñanza de técnicas circenses para trabajar con poblaciones vulneradas y enfrentar distintas problemáticas sociales (Infantino, 2018a).

describiendo en el anterior apartado. Como analizaremos en los próximos capítulos, dos períodos resultan claves en esta historia. Por un lado, la postdictadura luego del último régimen dictatorial en nuestro país (1976 – 1983) cuando se conformó uno de los protagonistas de esta práctica, el Grupo de Teatro Catalinas Sur en el barrio de La Boca, en un momento de expansión del teatro callejero. Asimismo, a fines de los años 80 Los Calandracas, grupo de teatro callejero, inició su recorrido dando lugar ocho años después al segundo grupo pionero del Teatro Comunitario en la ciudad, el Circuito Cultural Barracas.

Por otro lado, surge como contexto clave en el desarrollo de la práctica analizada aquella época que venimos describiendo donde surgen y se institucionalizan muchas experiencias y políticas de arte y transformación social. Los años posteriores a la crisis social, política y económica que atravesó nuestro país, como analizaremos en el capítulo 5, estuvieron atravesados por fuertes procesos de movilización y organización colectiva que dieron un marco para la expansión y sistematización de la práctica del Teatro Comunitario.

A los fines de este apartado, nos interesa realizar un salto para introducir algunas cuestiones que hacen a la especificidad de esta práctica artística en el ámbito arte-transformador. Para abordar estas particularidades retomaremos algunos ejes que la Red Nacional de Teatro Comunitario, la cual congrega grupos de todo el país desde el año 2003, establece como definitorios de esta práctica. Tomamos esta definición por tratarse de un espacio de intercambio donde confluyen diferentes colectivos del país que adscriben a una forma particular de comprender esta modalidad teatral comunitaria. Así, los pilares que plantea esta Red para ingresar a la misma y constituirse como un grupo de Teatro Comunitario son:

- El Teatro Comunitario es un proyecto teatral de la comunidad para la comunidad. Entiende el arte como una práctica que genera transformación social y tiene como fundamento de su hacer, la convicción de que toda persona es esencialmente creativa.

- Trabaja desde la inclusión y la integración, por lo tanto es abierto a toda persona que se acerque y quiera participar. Las experiencias de distintas edades se valoran en este intercambio.

- El Teatro Comunitario es numeroso. No debería contar con menos de 20 integrantes. Su búsqueda estética aborda tanto la comedia como la tragedia, pero nunca el drama psicológico. Retoma y resignifica, además, los géneros populares tales como el sainete, la murga, el circo, la zarzuela, la opereta y otros.

- Es autoconvocado y autogestivo, genera sus propios recursos y apoyos, pero mantiene su libertad e independencia. Esto no implica que no deba ser incentivado y apoyado por el Estado, sino que no puede ser estatal. Desde su hacer y organización, gestiona apoyos estatales y/o privados, pero sin perder nunca su autonomía.

- Genera la aparición de un público nuevo, compuesto, en primer término, por el entorno familiar y social de quienes participan, y, en segunda instancia, por la comunidad en un sentido más amplio, ya que sus espectáculos tienen llegada a un gran sector de la población que habitualmente no frecuenta las salas de teatro.

- El Teatro Comunitario considera que el arte es un derecho. Propone a la comunidad asumirlo como tal y no delegarlo en otros (Fuente: <http://teatrocomunitario.com.ar/que-es-el-teatro-comunitario/>).

En esta definición se pueden ver algunas cuestiones que son compartidas con las experiencias que estuvimos retomando, como su identificación con el arte y la transformación social, la gestión de financiamientos y apoyos de diferentes entidades pero la defensa de su autonomía, así como la búsqueda de una democratización del arte dirigiéndose a quienes no suelen acceder a él y su comprensión como un derecho y no un privilegio de ciertos sectores. Sin embargo, visualizamos dos cuestiones que hacen a la particularidad de esta práctica, que serán abordadas en los próximos capítulos pero que queremos resaltar aquí.

Por un lado, estos grupos no focalizan su acción en un grupo específico de la población. No se trata de una propuesta destinada a jóvenes en particular, ni está destinada a sectores precarizados especialmente.

Por otro lado, al sostener que se retoman y resignifican géneros artísticos populares y que no se apela al drama psicológico, se está dando cuenta de cierto posicionamiento que tiene que ver con la trayectoria particular del campo teatral argentino. Como veremos en el próximo capítulo desde épocas muy tempranas se postuló la existencia

tanto de vertientes cultas como populares en nuestro teatro. Las “formas cultas” han estado asociadas a dramáticas extranjeras, donde prima la palabra o la declamación por sobre el despliegue corporal, suelen tener un carácter más intimista presentando conflictos individuales y psicológicos antes que sociales y tienen como espacio de actuación salas convencionales. Al contrario, las vertientes populares generalmente se presentan en espacios que rompen con las convenciones teatrales de la sala, por ejemplo cuando se realizan en el espacio callejero o en parques donde generalmente no es posible ocultar cambios de vestuario o de escenografía. Por otro lado, suelen recurrir a una construcción de sentido desde lo corporal o tomando el cuerpo como eje de transgresión y disputa de cánones artísticos. Por lo general, no se presentan conflictos psicológicos o intimistas sino que se remite a historias sociales o a personajes prototípicos y estereotipados.

De esta forma, la disputa en torno a qué es el arte, quienes lo realizan o el para qué en relación a su rol social en el caso del Teatro Comunitario estará atravesada por estas tensiones internas propias del campo en particular.

Finalmente, retomamos las palabras de Edith Scher, directora del Grupo de Teatro Comunitario Matemurga para hablar de cómo esta propuesta entiende la transformación social que puede generar el arte

Transformación tampoco implica la ingenua creencia de la posibilidad del arte como una acción directa sobre la redistribución de la riqueza o la injusticia social. No es ese el lugar del arte. ¿Pero, qué cambio podría haber en el mundo si persistiera la creencia de que las cosas son como son y nada se puede construir ni cambiar? El teatro comunitario permanentemente intenta, desde su práctica, deshacer esa creencia. La mirada artística, en general, en tanto tiende a posarse allí donde habitualmente no se detiene la atención, en tanto genera un punto de vista renovado sobre aquello que pasa desapercibido o parece normal, ejercita este tipo de actitud ante la vida y las condiciones dadas. Por ende, si este ejercicio es llevado a cabo por la comunidad, grande es la transformación. Cuando una comunidad desarrolla su creatividad, con toda la amplitud que este concepto implica, comienza a

dejar de ser espectadora de su destino, para pasar a ser parte activa de la vida social. El arte es parte central de esta transformación (Scher, 2010: 89).

Es interesante retomar algunas cuestiones que desarrollamos en el capítulo 1 acerca de los enfoques que vinculan los análisis culturales con cuestiones de hegemonía y poder. En este sentido, entendemos que esta conceptualización acerca del poder transformador del Teatro Comunitario está atravesada por una apropiación de aquellos enfoques, los cuales brindan herramientas conceptuales para definir la práctica. En este sentido, esta práctica teatral comunitaria resalta la importancia del arte como actividad cultural que puede permitir poner en cuestión un orden social y económico desigual. Es decir, se parte de la idea de que para que exista desigualdad –social, económica o cultural- es necesario que quienes forman parte de ese orden lo avalen y lo reproduzcan aceptándolo como normal o natural. Es necesario construir una mirada o una “concepción del mundo” crítica y autónoma que cuestione el orden hegemónico. El arte es revalorizado como una actividad que no es suntuaria o un simple reflejo de la realidad sino que tiene el poder de transformarla. Es en esta línea que el Teatro Comunitario, en tanto práctica que forma parte del ámbito del arte y la transformación social, se sitúa dentro de una concepción de la cultura como “recurso”.

Ahora bien, las formas en que la cultura efectivamente se transforma en un recurso utilizado para diversos fines responden a los diversos proyectos políticos que los actores buscan desplegar en el espacio público. Como iremos analizando a lo largo de esta tesis, el Teatro Comunitario fue construyendo esta definición de su propia práctica disputando espacios, sentidos y recursos con otros actores que también intervienen en el complejo campo de las políticas culturales.

De alguna manera, lo que estamos buscando poner en discusión es lo que Dagnino, Alvarez y Panfichi han llamado “confluencia perversa” (Dagnino, et. al, 2006: 18) situación que caracteriza a la disputa política actual. La confluencia se refiere al encuentro entre proyectos democratizantes-participativos formados durante el período de resistencia contra los regímenes autoritarios que continuaron luego buscando un avance democrático y los proyectos neoliberales que se instalaron desde la década de 1980. La perversidad radica en que apuntando en direcciones opuestas ambos proyectos

utilizan muchas veces un discurso común que pone en el centro la participación de una sociedad civil propositiva.

4. La cultura como recurso: un terreno de disputas

Hemos iniciado este capítulo problematizando las concepciones acerca del Estado y de la sociedad civil como entidades homogéneas. Ya sea mediante la presentación del Estado como una realidad unitaria, abarcadora y totalizante que monopoliza el poder de identificar situaciones e individuos, como la conceptualización de la sociedad civil en tanto realidad unificada y virtuosa que lleva adelante acciones desinteresadas, ambas construcciones resultan no solo insuficientes sino también producto de procesos hegemónicos que, como venimos planteando, actúan incorporando una serie de sentidos y representaciones que se presentan como “naturales” e indiscutibles.

Asimismo, abordamos el proceso de institucionalización del campo de las políticas culturales señalando el papel que tuvieron organismos y entidades internacionales en la construcción de los vínculos entre cultura y desarrollo, el cuestionamiento que esto conllevó hacia modelos economicistas del desarrollo, así como la interpelación hacia los Estados nacionales para intervenir en el campo de la cultura promoviendo acciones para su fortalecimiento. En este sentido, también señalamos que las relaciones entre cultura y política no se agotan en el diseño de cursos de acción para organizar, gestionar o promover este sector sino que también involucran luchas en torno a significados, representaciones y las estrategias a las que apelan los sectores subalternos desde prácticas y significados culturales para disputar poder al orden dominante.

Esta institucionalización de un campo de intervención específico para la cultura se produjo en un contexto en el que cada vez más se la concibe y utiliza como un “recurso” (Yúdice, 2002). Es decir que su valor surge a partir del potencial para lograr resultados en el plano social, político y/o económico, lo cual tuvo como consecuencia formas crecientes de instrumentalización de la cultura. Como adelantamos en el cierre del capítulo 1 los usos de la cultura como recurso son disímiles. En este amplio espectro identificamos usos para promover el respeto por la diversidad cultural entendida como

un fin en sí misma, para crear “capital social” (Kliksberg, 1999) y empoderar a los sectores más vulnerabilizados, hasta el uso de antiguos sentidos de la cultura por parte de actores históricamente subalternizados para disputar recursos materiales y simbólicos a organismos internacionales.

En este contexto de creciente instrumentalización de la cultura, a fines de los años 90 y principios de los 2000 surge un ámbito de experiencias, políticas y acciones que se definen en términos de “arte y transformación social” y que involucra a una gran heterogeneidad de agentes tanto de la sociedad civil, en sus múltiples formas, como estatales u organismos internacionales que dictan lineamientos en materia cultural. Si bien enmarcamos este ámbito en aquel contexto, sostuvimos que muchas de estas experiencias tienen anclaje en movimientos, vanguardias y acciones diversas de décadas anteriores que promovían el compromiso social de los/las artistas y el arte como una herramienta de emancipación que saliera de los espacios institucionales de legitimación (García Canclini, 1973, Longoni y Metsman, 2000; Verzero, 2013).

Presentamos brevemente al Teatro Comunitario como una experiencia que, teniendo antecedentes e iniciándose antes de este contexto de conformación de un ámbito “arte-transformador”, construyó una definición de su práctica en torno a este eje aunque de manera diferencial. Lo que nos interesa a continuación será analizar cómo se fue definiendo esta práctica en diferentes coyunturas, en un contexto creciente de “politización de la cultura” (Wright, 2004) donde diversos actores sociales disputan sentidos de la cultura y recursos fundamentales para promover esos significados.

CAPÍTULO 3: El Teatro Comunitario en el campo teatral porteño. Estrategias de ingreso y legitimación

Empezamos, por supuesto, haciendo teatro callejero [en los años 80]. Pero no desde un concepto que primaba un poco en esa época donde había muchos grupos de calle pero que se subían a los zancos, iban con banderas. Entonces Ricardo¹⁵ decía ‘nosotros no vamos a estar tan alto. Vamos a estar a la altura de la gente porque son épocas donde necesitamos volver a mirarnos a los ojos’. Eran épocas donde la gente se empezaba a encontrar de nuevo en la calle y la fiesta estaba en la calle porque el espacio público era un lugar que por fin habíamos recuperado (Entrevista a Corina Busquiaz, integrante del grupo de teatreros ambulantes Los Calandracas, 2015)

En este capítulo abordamos el caso del Teatro Comunitario y sus inicios en el contexto de apertura democrática luego de la última dictadura militar que atravesó el país entre 1976 y 1983.

Con el objetivo de analizar su surgimiento y su posicionamiento en el campo teatral de la ciudad de Buenos Aires realizaremos un recorrido inicial por una parte de la historia de conformación de este campo. Distintos autores proponen la existencia desde épocas tempranas de una vertiente “popular” y una “cultura” en nuestro territorio y cómo se fue conformando una “tradición teatral” que seleccionó resignificando algunos rasgos genéricos de aquella vertiente popular.

Este recorrido nos permitirá indagar en torno a la dinámica construcción de los géneros artísticos y cómo se fueron conformando ciertos criterios que son esgrimidos para sostener la existencia de una vertiente teatral “popular” y otra “cultura” en nuestro teatro (Marco, Speroni, Posadas y Vignolo, 1974; Ordaz, 1999; Seibel; 2006). Estudiaremos cómo esta división se fue reactualizando a lo largo de los años y cómo los

¹⁵ Se refiere a Ricardo Talento, integrante del grupo de teatro callejero Los Calandracas y director del Circuito Cultural Barracas.

diferentes agentes que fueron ingresando al campo tradicionalizaron distintos aspectos para elaborar sus propuestas.

Realizamos este recorrido para comprender cómo se fueron estableciendo ciertos sentidos y valoraciones respecto de distintos géneros performativos que aparecen hasta el día de hoy en el discurso y la práctica de los/las actuales artistas. Luego analizaremos dos modelos teatrales que desde diferentes lugares y en distintos contextos históricos comprendieron el teatro como una práctica política; esto es el movimiento de teatros independientes y del teatro militante. El primero desde una búsqueda de mayor autonomía del campo teatral respecto de otros órdenes, sobre todo del comercial; y el segundo, como una serie de propuestas donde esta autonomía se vio cuestionada.

Finalmente, abordamos el contexto de la postdictadura a comienzos de los años 80 como un momento en el que tanto desde la sociedad civil como desde el Estado local se propusieron actividades e iniciativas culturales que buscaban recuperar el espacio público. Se trata además del momento de surgimiento de lo que luego devendrá en el llamado Teatro Comunitario. En este período primaron las estrategias de “democratización cultural” (García Canclini, 1987) en tanto ampliación del acceso a bienes culturales. En el campo teatral surgieron distintas propuestas de teatro callejero que recuperaban géneros populares para denunciar la persecución y la represión de los años dictatoriales y como una vía de fomentar la participación ciudadana. En este marco se conformó el Grupo de Teatro Catalinas Sur, pionero del Teatro Comunitario en la ciudad y el Grupo de Teatros Ambulantes Los Calandracas, antecedente del segundo grupo de Teatro Comunitario de la ciudad: el Circuito Cultural Barracas.

1. Cartografías de “lo culto” y “lo popular” en el teatro argentino

1.1. Entre el picadero y la sala

Existe una representación hegemónica respecto de lo que se entiende por teatro en nuestra sociedad que aún cuestionada a lo largo de la historia, ha sido establecida como “el teatro”. Señala la historiadora del teatro argentino Beatriz Seibel, que esta noción de

teatro responde al discurso cultural hegemónico y se refiere a un modelo canónico que existe en Occidente desde el Renacimiento (Seibel, 2006). Esta concepción se funda a partir del teatro a la italiana que implica a un grupo de actores y actrices representando una obra dramática en un escenario frente a una sala de espectadoras/es. Este modelo canónico se desarrolló sin cuestionamientos dentro del ámbito teatral hasta entrado el Siglo XX cuando comenzó a gestarse un concepto de teatralidad que consideraba la corporalidad de los actores y actrices como la base fundamental del teatro. Esta revalorización del cuerpo como principal medio de comunicación en el teatro surgió en contraposición a aquel modelo hegemónico que ponía en el centro de la escena al texto dramático. Es decir, este último no era un accesorio sino que constituía un elemento autónomo a partir del cual surgiría el espectáculo. El cuerpo, en última instancia, era lo que permitía la expresión de la palabra lo cual redundaba en una representación teatral centrada en el aprendizaje y ejercicio de técnicas declamatorias (Sánchez Montes, 2004; Mauro, 2011). El teatro se reducía a su aspecto más intelectual. Si bien este modelo es puesto en tensión y cuestionado hasta la actualidad, sigue representando una imagen más legitimada del arte teatral vinculándola a la literatura y las “bellas artes”.

Sin embargo, observa Seibel, fuera de ese modelo legitimado por la alta cultura, existieron y existen otras versiones teatrales generalmente clasificadas como teatros menores o directamente no consideradas dentro de esta categoría, por el tamaño o forma de sus salas como también por los géneros representados y las técnicas actorales que desarrollaron. Estas modalidades teatrales contaban con escenarios callejeros, barriales, tablados, picaderos y por ende se consideraron “géneros chicos” o populares. Así, sostiene que “los espacios de la representación y los edificios teatrales pueden entonces considerarse como variables que modifican las relaciones entre intérpretes y público, señalando jerarquías y valores” (Seibel, 2006: 11).

Ahora bien, distintos autores que estudiaron la historia del teatro argentino postulan que desde épocas de la Colonia han existido expresiones escénicas “cultas” y “populares” (Marco, et al., 1974; Ordaz, 1999; Pellettieri, 1999). Esta separación supone una jerarquía y está basada sobre la valoración que tenía –y continúa teniendo– cada vertiente; se refiere a los espacios de presentación de los distintos espectáculos, así como a la extracción social de quienes asistían a un tipo y otro de presentaciones. De manera que mientras se asociaba lo “culto” a las obras teatrales de autores de la Corte

Española, presentadas en los teatros de sala que se fueron construyendo en la ciudad portuaria de Buenos Aires, a los que sólo podían asistir las capas más altas de la sociedad colonial; las expresiones populares estaban vinculadas a las piezas del género chico español¹⁶ como el sainete¹⁷ o la convocante actividad circense con los volatineros transhumantes que llegaban desde mediados del siglo XVIII y con el arribo de importantes compañías circenses durante el siglo XIX (Seibel, 1993; Infantino, 2012). Los espacios de presentación de estos espectáculos eran tablados y corrales o espacios abiertos como el Coliseo de Aguiar y Saccomano construido en 1757 (Marco, et. al., 1974).

De esta forma, la categorización selectiva de ciertos espectáculos como teatrales o artísticos era un medio para reproducir una fuerte separación entre lo culto y lo popular, erigiendo ciertas costumbres o comportamientos como aceptables, cultos o refinados y otros como vulgares, chabacanos o toscos. El teatro era un género específico que se refería a ciertas dramáticas europeas representadas en salas teatrales para un sector acomodado de la sociedad, el resto eran expresiones populares que no podían ser consideradas “arte”.

Sin embargo, esta tajante separación sería puesta en jaque hacia fines del siglo XIX cuando se produjo un acercamiento entre dos expresiones artísticas performáticas: el circo y el teatro. Es entonces cuando se define una variante local del género circense, el circo criollo, un espectáculo dividido en dos partes que se iniciaba con destrezas, acrobacias, payasos o animales amaestrados, un entreacto y continuaba con una obra teatralizada con tema de drama gauchesco (Infantino, 2012).

¹⁶ Ordaz (1999) señala que el género chico español se impone en aquel país durante el período de la Revolución de 1868. La difícil situación social y económica imperante por entonces en España afectaba a los intérpretes que debían buscar nuevas formas de atraer al público aquejado por las dificultades económicas. Así, las largas funciones teatrales que podían durar de 3 a 5 horas y resultaban costosas comienzan a ser reemplazadas por espectáculos de una hora. De esta forma, el público podía seleccionar la pieza breve que deseaba ver y el costo de la función era reducido. Estas piezas breves podían consistir en revistas de actualidad que no tenían un argumento sino que presentaban distintos cuadros en los que se hacía una sátira política. También se representaban comedias costumbristas con influencias del sainete lírico y la zarzuela en las que se mostraba la vida de los barrios bajos madrileños. De acuerdo a lo señalado por Castagnino (Castagnino, 1977, en Ordaz 1999) la designación de “género chico” para este tipo de piezas breves es arbitraria ya que con ella se engloba una amplia variedad de espectáculos que pueden ser cómicos, satíricos, musicales, costumbristas, etc.

¹⁷ El sainete constituye una pieza desarrollada en un acto que puede abarcar un conflicto amoroso o una crítica de costumbres, presenta tipos populares de las clases medias y bajas con su lengua y usos más característicos (Marco et al., 1974). Así, se manifiesta a través de exteriorizaciones simples o de máscaras que permiten la rápida identificación de tipos y situaciones de un contexto histórico preciso, recurre a los estereotipos y a las improvisaciones ocurrentes.

Como sostiene Infantino, se produce así un acercamiento entre las artes circenses y el teatro que, por un lado, legitimó a las primeras al vincularlas con un género artístico que ha ocupado un lugar hegemónico dentro de las artes escénicas (Infantino, 2012) y por otro, indica Seibel (1993), popularizó las representaciones teatrales entre un gran público ávido de historias de gauchos justicieros. Este fue el caso de la representación de la célebre novela gauchesca *Juan Moreira* que Eduardo Gutiérrez había publicado en forma de folletín entre 1879 y 1880¹⁸. El mismo autor adaptó el folletín para su representación como pantomima y el 2 de julio de 1884 se estrenó a cargo del Circo de los Hermanos Carlo con José Podestá en el rol del protagonista. Este artista circense ya contaba con una importante trayectoria y se había hecho famoso por su mítico personaje, el payaso Pepino 88. A través de sus canciones con temáticas de la actualidad y sus oportunos chistes, Pepino conquistó la simpatía del público y quedó en la memoria por sus célebres monólogos de sátira política. En 1886 Podestá transformó con gran éxito de público la pantomima en un drama hablado y este adquirió reconocimiento y resonancia más allá de los sectores populares al ser presentado en la ciudad de Buenos Aires en 1890.

En este sentido, Beatriz Seibel señala la gran repercusión que tuvo el estreno de *Juan Moreira* en los diarios de la época tanto en su versión de pantomima como en su versión hablada (Seibel, 2006). Es así que comienza a difundirse la necesidad de contar con un “verdadero teatro nacional”, lo cual se vio plasmado en el interés que despertó en algunos sectores de la elite local la literatura popular criollista y el circo criollo. Estas expresiones se presentaban como una forma de incorporación útil al Estado Nacional frente a los crecientes niveles de heterogeneidad en la población¹⁹. De tal manera, se postuló y valoró al circo criollo como origen del teatro nacional. No obstante, esta pasajera legitimación fue declinando hacia comienzos del siglo XX cuando las elites

¹⁸ Estos folletines fueron una de las representaciones que tuvo el repertorio temático de la vertiente criollista conocida como “criollismo popular” que retomó muchos signos y expresiones gauchescas y campesinas difundíendolas a través de una literatura que tuvo gran difusión entre el nuevo público lector producto de las campañas de alfabetización (Prieto, 1988)

¹⁹ Estamos hablando del período de modernización de la nación cuando el país se abría al capital extranjero para la explotación de sus riquezas y se ponía en marcha el proyecto de fomento de la inmigración europea que el Estado Argentino procuraba para extender su soberanía sobre el territorio perteneciente a las poblaciones indígenas. Se trató de una época de grandes transformaciones en la dinámica poblacional de Buenos Aires con la llegada de inmigrantes europeos y los procesos de migración interna del campo a la ciudad producto de los nuevos modos de apropiación privada y explotación capitalista de la tierra.

dirigentes comenzaron a percibir como peligroso un arte nacional cuya figura principal fuera un gaucho rebelde y justiciero (Prieto, 1988; Infantino, 2012).

Este proceso de declinación coincide con lo que oficialmente se conoce como la época de oro del teatro nacional marcada, por un lado, por el pasaje de la familia Podestá –para entonces artistas famosos/as de la escena nacional- del picadero a la sala teatral. Por otro lado, las funciones de género chico español aumentaban año a año incluyendo autores criollos. Estos creaban escenas y conflictos locales protagonizados por personajes prototípicos de la inmigración con sus jergas y gestualidades logrando lo que luego fueron las estructuras y acentos del sainete porteño (Ordaz, 1999).

El sainete, género teatral proveniente de España se adaptó especialmente al contexto de cambios sociales y culturales que estaban produciéndose en Buenos Aires, y una de las innovaciones que adquirió este género fue la introducción de elementos trágicos. Los rasgos tradicionales que el sainete traía de su origen no eran suficientes para retratar la dura realidad que vivían los inmigrantes en la nueva ciudad portuaria y así fue adquiriendo rasgos tragicómicos (Marco, et. al., 1974), que conformarán el estilo grotesco local²⁰, frecuente en el sainete así como en otros géneros populares, por ejemplo el tango.

Ahora bien, los elencos que representaban estos espectáculos estaban principalmente organizados a través de compañías de teatro nucleadas en torno a una figura central que era el actor o la actriz de mayor renombre. Quienes ingresaban a estos grupos comenzaban realizando trabajos manuales alejados de la actuación mientras aprendían el oficio observando a los actores y a las actrices; de manera que el escalafón que había que recorrer estaba delimitado jerárquicamente (Battezzati, 2017). Sin embargo, algunos llegaban a las compañías con alguna experiencia actoral a partir de su pasaje por cuadros filodramáticos que hasta fines de la década de 1920 se extendían por todo

²⁰ Según Ordaz, mientras el sainete porteño manipula con lo más exterior y pintoresco de los conventillos el grotesco criollo recurre a la máscara por lo común risible del personaje hasta desentrañar y dejar a luz el hondo conflicto que vive (Ordaz, 1999: 231). Ambos, el sainete y el grotesco son las expresiones dramáticas por excelencia de la etapa inmigratoria. Pérez señala que “el teatro del *grottesco* se funda en la idea de que el hombre posee una máscara o apariencia que le permite vivir en sociedad, bajo la cual se oculta el verdadero rostro íntimo. Lo grotesco se produce cuando ese individuo, por diversas circunstancias, intenta hacer coincidir máscara y rostro simultáneamente. El conflicto entonces se establece entre la máscara (de escribiente, galán, funcionario, doctor, esposo, amante) y el rostro (el cobarde, el humillado, el soberbio, el amante)” (Pérez, 1996: 33)

Buenos Aires. Estos teatros eran formados por vecinos sin formación o experiencia artística que se reunían en clubes, sociedades de fomento, centros políticos, etc. para llevar adelante un proyecto teatral (Perinelli, 2014). Retomaban obras del teatro comercial presentándolas en el ámbito barrial con vecinos actores y vecinas actrices antes de los tradicionales bailes, es decir que imitaban en los contenidos al teatro comercial y no emprendían procesos creativos propios.

El éxito de las piezas nacionales fue aprovechado más o menos rápidamente como actividad lucrativa y se crearon múltiples salas dirigidas por empresarios teatrales. En la década de 1920 ya comenzaban a verse síntomas de agotamiento y repetición en estas producciones y algunos/as artistas comenzaron a cuestionar las condiciones en las que los autores producían sus obras, es decir, apurados por la demanda de las salas (Marco et al., 1974; Ordaz, 1999; Seibel, 2006).

1.2. El teatro independiente y los cuestionamientos a “la tradición”

Estas preocupaciones respecto de la autonomía de las producciones teatrales se fueron acentuando y devinieron en las primeras experiencias del denominado teatro independiente. Existieron algunas primeras iniciativas hacia finales de los años 20, sin embargo, estas no lograron continuidad y desde entonces se considera como el momento fundacional del teatro independiente argentino, la creación del grupo Teatro del Pueblo en 1930 por Leónidas Barletta, un intelectual vinculado al Partido Comunista.

Se trató de una época convulsionada por la caída de la Bolsa de Nueva York en 1929 y la gran crisis económica mundial que esto produjo, el surgimiento de regímenes totalitarios en Europa y la reformulación de los partidos comunistas con la conformación de los PC nacionales en América Latina (Verzero, 2013). Nuestro país venía mostrando cambios en su composición social con la conformación de una clase media de empleados, pequeños propietarios, comerciantes y profesionales que habían ascendido al poder con el radicalismo, y contra estos sectores se alzaron las corrientes

conservadoras que se apoderarían del gobierno en septiembre de 1930 derrocando al presidente electo Hipólito Yrigoyen.

En este contexto surge el Movimiento de Teatros Independientes, enmarcado en la necesidad que muchos intelectuales sostenían de asumir una responsabilidad social frente al contexto histórico que les tocaba vivir. De acuerdo con Dubatti, este teatro emerge en contra de tres grandes enemigos: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial y el Estado (Dubatti, 2012). Se propone como un espacio de innovación estética e ideológica, en respuesta a la comercialización que la actividad estaba teniendo y la intromisión de empresarios en las decisiones artísticas y en los repertorios de los teatros. Se sostenía que estos factores habían terminado por alejar al público de las salas teatrales. En palabras de su fundador, Teatro del Pueblo se proponía “(...) realizar experiencias de teatro para salvar al envilecido arte teatral y llevar a las masas al arte en general, con el objetivo de propender a la elevación espiritual de nuestro pueblo” (Ordaz, 1999: 337). Existía una pretensión de horizontalidad entre los integrantes aunque, contradictoriamente, los directores comenzaban a tener un rol bastante preponderante en los colectivos teatrales. Por otro lado, el modo de producción implicaba que, al menos en los comienzos del movimiento, las/los artistas no recibieran una retribución económica por su labor con el objeto de disminuir el precio de las entradas y así poder difundir su arte.

Estas experiencias asumieron una tarea formativa y didáctica enmarcada en un fuerte internacionalismo de izquierda a nivel político a través de la puesta en escena de textos de autores extranjeros y de contenidos universales como modo de denuncia social (Verzero, 2013). Señala Leonardi:

Su programa se centró en prácticas dramáticas y espectaculares europeas, conformando un *teatro culto*, que obtuvo la pronta legitimación del campo intelectual, rebelándose contra el microsistema teatral del sainete y del grotesco criollo, el realismo finisecular y el nativismo-costumbrista. (Leonardi, 2010: 2).

El proyecto del teatro independiente se alzaba contra una idea de la “cultura popular” representada en estos sistemas teatrales con todos sus contrastes, miserias y desgracias,

la cual era vista como contraria a la necesidad de concientización política de la clase trabajadora. Si bien estas propuestas buscaban llegar a los sectores obreros, la relación con estos siempre fue problemática y el sector social que concurría a sus funciones era la clase media y trabajadores urbanos de origen inmigrante (Leonardi, 2010; Verzero, 2013).

Asimismo, se trataba de producciones teatrales donde se promovía una actuación “cultura” influenciada por el naturalismo y basada en los lineamientos de la declamación, una técnica interpretativa que buscaba optimizar la comunicación del texto dramático al público por medio de una elocución perfecta y un desempeño corporal que no interfiriera con la claridad de lo enunciado (Del Marmol, 2016). En este plano también se buscó diferenciarse respecto de formas de actuación más cercanas a una tradición popular proveniente del circo criollo, el sainete y más recientemente el *grotesco criollo*, las cuales se basan en una relación más directa entre actriz/actor y espectador/a y recurren a la parodia como estrategia de inversión y crítica de lo culto u oficial, remitiéndonos a aquellas concepciones de lo popular que proponía Bajtín (1987) (Mauro, 2013). El centro de estas actuaciones estaba puesto en el actor popular que a través daba guiños al público, realizaba improvisaciones y desplegaba habilidades físicas a través de las cuales se ponía en escena un relato.

En contraposición a esta vertiente popular de actuación, el teatro culto que desarrollaron los teatros independientes en Buenos Aires ponía el centro en el texto dramático como principal medio de concientización y transmisión del mensaje.

Hacia la década de 1950 el movimiento experimentó un auge con la multiplicación de grupos tanto en Buenos Aires como en otras provincias. Estas nuevas experiencias que se fueron conformando estuvieron más comprometidas con la búsqueda de técnicas actorales y con la puesta en escena. Como indica Mariana Del Mármol:

En este contexto, y luego de más de medio siglo en el que la declamación representó la única herramienta técnica para una tradición de teatro culto que, sistemáticamente, había ignorado o rechazado los recursos desarrollados en el contexto de la actuación popular, hacia finales de la década del '50 comenzaron a llegar a la Argentina las primeras versiones del

método Stanislavski²¹. [Sin embargo] la aproximación stanislavskiana que más se difundió en nuestra región acentuó la tendencia a la subordinación de la actuación al texto dramático y a la lógica argumental del mismo, que ya se encontraba presente en la declamación y que constituirá uno de los más importantes puntos de oposición en torno a los cuales se construirán los discursos acerca de la centralidad del cuerpo del actor que comenzarán a emerger a partir de la postdictadura (Del Mármol, 2016: 163).

Paralelamente, muchos elencos comenzaron a plantearse la gestación de un modelo profesional alternativo, que no pusiera en riesgo la independencia pero que permitiera generar salidas de carácter económico, así como acceder a capacitaciones en nuevas técnicas teatrales que incorporaran innovaciones a la práctica (Ordaz, 1999).

Este nuevo énfasis en la formación profesional se tradujo hacia los años 60 en un nucleamiento de actores/actrices y maestros/as en pequeños talleres privados, iniciando un proceso de transformación que persiste hasta el presente y que da forma al modo hegemónico en que los estudiantes de teatro se forman en la ciudad de Buenos Aires. De acuerdo con Battezzati, el eje de producción teatral independiente pasó del teatro al estudio privado, ya que dada la creciente importancia otorgada a la formación actoral será casi un requisito para actuar en una obra contar con esta experiencia (Tirri, 1973. Citado en Battezzati, 2017).

De manera que el sustento económico de muchos maestros comenzó a depender de la organización de talleres y clases corriendo el eje de la discusión acerca del sostenimiento económico de proyectos teatrales a partir de su éxito de boletería hacia la enseñanza de técnicas actorales.

Estas transformaciones en el modo de producción teatral tendrían eventualmente su correlato en las formas de organización de los elencos y hacía fines de la década de los 60 surgirían legalmente las cooperativas de teatro, fenómeno vinculado al declinamiento

²¹Konstantín Stanislavski (1863-1938) fue un actor, director y pedagogo del teatro considerado el primero en articular de forma sistemática un método de actuación realista, llamado “Método Stanislavski”. Como señala Del Mármol, este método parte del compromiso afectivo y psicológico de actores y actrices con las características de su personaje y el objetivo era la búsqueda de la verdad escénica mediante la construcción de hipótesis respecto de la situación que envuelve a cada personaje. Este método implica una lectura profunda del texto dramático que permita inferir el motor de las acciones de los personajes pero que no está dicho explícitamente. Con los años este director iría incorporando trabajos más corporales en la construcción de los personajes y no tan basados en el compromiso emocional.

que tuvo el teatro independiente y la inclinación de muchos/as artistas hacia la Asociación Argentina de Actores²². La forma de organización cooperativa en el teatro existe hasta la actualidad aunque con modificaciones y en sus comienzos implicaba un sistema de producción no empresarial basado en la inversión de capital de un productor y el trabajo de las actrices y los actores y directores que toman las decisiones del proceso artístico. Se buscó unificar el sistema independiente con el asalariado reconociendo de alguna manera que la plena independencia de actrices y actores respecto del Estado o los empresarios ya no era posible (Bayardo, 1997).

1.3. Los 60: experimentación y crítica social

A comienzos de la década del 1960 pueden señalarse dos vertientes teatrales emergentes. Una de ellas desarrolló un teatro realista de tesis, que buscaba expresar un punto de vista generalmente crítico acerca de la realidad social. A medida que esta tendencia se desarrolló seguiría desplegando sus puestas en función de la transmisión de un mensaje realista pero comenzó a recurrir a géneros populares como la *revista*, el *varieté* o el *sainete*. A su vez, si bien en un comienzo el sector protagonista de estas puestas eran las clases medias, con los años los autores vinculados a esta vertiente comenzaron a representar las problemáticas de los sectores populares y sus relaciones con las clases más privilegiadas (Verzero, 2013). Estos deslizamientos en la forma de construir el mensaje y en los conflictos que se ponían en escena estuvieron vinculados, en parte, con una relectura del peronismo que se realizó durante el período de la “resistencia”²³ entre muchos intelectuales de izquierda que encontraron en aquel movimiento una forma de lucha en la que se podría dar un encuentro entre socialismo y

²² La Asociación Argentina de Actores es una entidad gremial, mutual y cultural fundada en 1906, que nuclea y representa a los actores y actrices, así como a otros especialistas teatrales de todo el país. Si bien comenzó siendo una asociación mutual, desde la década del veinte pasó a ser sindical. A partir de entonces se produjo un proceso de recurrentes fisiones y fusiones de la asociación mutual y la gremial, muy marcado por los avatares políticos. Hacia mediados de los cincuenta y hasta la actualidad, la AAA se consolidó como una entidad simultáneamente mutual y sindical. Esto quiere decir que la AAA representa los intereses gremiales, a la vez que funciona como Obra Social, percibiendo los aportes correspondientes (Bayardo, 1997).

²³ Se denomina como “resistencia peronista” al movimiento desarrollado entre el derrocamiento de Juan D. Perón en 1955, su proscripción y la asunción de Héctor J. Cámpora como presidente en 1973.

nación (Altamirano, 2001. Citado en Verzero, 2013). Esto significó un claro viraje respecto del posicionamiento político de gran parte de los/las teatristas vinculados/as a la izquierda más tradicional.

Por otro lado, se conformó una vertiente teatral vanguardista cuya sede central estaría representada por el Instituto Torcuato Di Tella²⁴. Se trató de un espacio de intercambio y encuentro de experiencias estéticas heterogéneas que muchas veces reactualizaban los programas de las viejas vanguardias europeas. Estas experimentaciones se caracterizaron por una “liminalidad disciplinaria” (Verzero, 2013: 60) que buscaba la convergencia de distintos lenguajes artísticos como la danza, la música o las artes visuales con elementos propios del teatro, lo cual fue expandiendo la definición de este género hacia formas no tradicionales. El teatro de vanguardia representado en esta vertiente no buscaba exponer una tesis acerca de la realidad sino profundizar en los procesos creativos de experimentación escénica. Así, fueron expandiendo la noción tradicional de teatro hacia formas como el *happening*²⁵ acercándose a la *performance* teatral y discutiendo con la tradición mimético-realista. Estos eventos se proponían sacar al teatro del teatro (Taylor, 2011: 9) rompiendo los lazos institucionales que excluían a las/los artistas de los circuitos institucionales y comerciales del arte.

Verzero señala que a comienzos de los años 70 se produjo un acercamiento entre estas dos vertientes, una realista y otra de vanguardia, a partir de la creciente politización del campo artístico que conllevó la incorporación de lenguajes no miméticos en la primera y una intensificación de procedimientos realistas en la segunda (Verzero, 2013).

²⁴ No es un objetivo de esta tesis realizar un análisis profundo del Instituto Di Tella a pesar de su gran influencia en la producción artística de la época. Por lo que nos interesa principalmente marcar esta relevancia en una de las vertientes teatrales que estamos analizando en este capítulo. Para ahondar en la temática puede consultarse a Pinta, María Fernanda (2013) *Teatro expandido en el Di Tella*. Buenos Aires: Biblos.

²⁵ El *happening* como manifestación artística multidisciplinaria (suele involucrar teatro, música y danza) surge en Estados Unidos en la década del '50. La propuesta de estos eventos está focalizada en el acontecimiento a organizar y en la participación activa de los espectadores más que en producir un objeto o una obra. Es la búsqueda de esta intervención del público en el evento lo que hace que sea improvisado en muchos niveles y también efímero, ya que suelen ser eventos únicos que no se repiten. Por esto, muchas veces los *happenings* se organizan espacios abiertos o no convencionales buscando la interrupción en una cotidianeidad.

1.4. El Teatro Militante como herramienta de transformación

Si bien desde mediados de la década del 50 el país estaba atravesando un proceso de radicalización política, a fines de los 60 se agudizaron las tensiones sociales y políticas que enfrentaban a las Fuerzas Armadas en el poder con movilizaciones populares que se repetían en distintos puntos del territorio. Como señala Lorena Verzero:

En este marco histórico se inscriben un conjunto de manifestaciones artísticas provenientes de los sectores de izquierda que consideraban el arte como una herramienta para el cambio social. En distintos ámbitos culturales se empezó a percibir la necesidad de plantear nuevas formas ideológicas y procedimientos que permitieran, por un lado, satisfacer las demandas sociales y estéticas del campo intelectual y, por otro, renovar las relaciones con las clases populares. (Verzero, 2013: 53).

En el campo teatral hubo un sector integrado por diversas tendencias estéticas que a partir del proceso de politización que se vivía se volcaron entre fines de los años 60 y los 70 hacia una intervención teatral militante. Sin embargo, como señala Verzero, el sentido de estas prácticas teatrales pasaba más que nada por su relación con la política y/o lo político y no tanto por su participación dentro de las disputas del campo teatral.

Se trató de prácticas experimentales y coyunturales que se difundieron principalmente en los primeros años de la década del 70; llevaban a cabo intervenciones muchas veces espontáneas, semiclandestinas y de índole local, ya que buscaban la participación del público con algún fin político o social. Los estudiosos describen a estas experiencias colectivas poniendo su trabajo artístico al servicio de las luchas, no se trataba sólo de denunciar la realidad sino de formar parte de un proceso de transformación social. Las intervenciones se llevaban a cabo en espacios teatrales no convencionales, ámbitos de uso público como calles, barrios, hospitales, fábricas, medios de transporte, entre otros. Esta intervención en espacios públicos estaba fuertemente vinculada a los objetivos que muchos grupos mantenían de hacer un teatro conectado a las temáticas y problemáticas cotidianas de los sectores populares, lo cual se comprendía como un “teatro popular” (Leonardi y Verzero, 2008; Verzero, 2013).

Las experiencias llevadas a cabo fueron heterogéneas, es decir que los teatristas provenían de diversas formaciones estéticas y cada grupo se conformó a partir de una afinidad vinculada a una opción colectiva, tanto estética como política. Dentro de esta diversidad podemos identificar una línea de militancia teatral que podríamos llamar de “acción directa” y que tuvo que ver con intervenciones en comunidades para abordar diferentes problemáticas sociales.

Una referencia ineludible dentro de este teatro que llamamos “militante” siguiendo a Verzero (2013), es el Teatro del Oprimido desarrollado por el dramaturgo y director brasileño Augusto Boal. Se trata de un método que surge a partir de la investigación de distintas técnicas teatrales. Estas búsquedas tenían como objetivo fundamental traspasar los medios de producción teatral a los sectores oprimidos para que pudieran expresarse a través de sus propias producciones. Boal tuvo que exiliarse luego del último golpe militar que sufrió su país en 1964 y vivió en Buenos Aires entre 1971 y 1976. Desde allí recorrió otros territorios latinoamericanos elaborando parte de lo que sería su propuesta teatral integral. En nuestro país tuvo contactos con algunas experiencias del Teatro Militante y fundó un colectivo teatral llamado Machete²⁶.

A partir de su trabajo como dramaturgo y director teatral antes de dejar Brasil, Boal se enfrentó a situaciones donde observó que el teatro de orientación política que estaba desarrollando se basaba en una presentación de temáticas y soluciones elaboradas por artistas que no vivían las problemáticas de los sectores que eran referenciados en las obras²⁷. Frente a esta evidencia, hacia fines de los años 60 este dramaturgo comenzó a explorar diferentes técnicas teatrales que pudieran ser utilizadas tanto por actores como no actores para explorar “opresiones” de origen social. Este concepto básicamente tiene

²⁶ Este grupo fue dirigido por Boal y tuvo existencia desde 1971 hasta 1973. Llevaron adelante varias experiencias de teatro invisible, técnica que forma parte del Teatro del Oprimido y consiste en la presentación en un contexto no teatral (tren, restaurante, etc.) de una situación conflictiva sin revelar la cualidad teatral de la experiencia, y en la presentación de una obra de sala en 1973. El colectivo se disolvió una vez que Boal tuvo que dejar el país en 1974.

²⁷ En este sentido, está ampliamente difundida una experiencia que tuvo Boal durante una de sus giras con su compañía teatral por el Nordeste de Brasil donde luego de una función para un grupo de campesinos se vio interpelado por el público. En el espectáculo se convocaba a los espectadores a luchar por la tierra aunque fuera necesario el derramamiento de sangre. Una vez finalizada la obra, un líder campesino se acercó a Boal muy movilizado por la función que había presenciado y convocó a todo el elenco a unirse a la lucha por las tierras que su comunidad estaba llevando adelante a lo cual actores, actrices y director tuvieron que responder que no se encontraban en condiciones de tomar armas y unirse a la lucha. En su anécdota el dramaturgo explica cómo este hecho lo hizo repensar la propuesta de teatro político que llevaba adelante y el tipo de compromiso que los artistas tenían con los sectores a los cuales se dirigían.

que ver con la existencia de contextos de injusticia social donde persisten desequilibrios de poder y de oportunidades (Santos, 2013). Estos desequilibrios perpetúan privilegios, cristalizan condiciones sociales y refuerzan desigualdades. De acuerdo con Bárbara Santos, actriz formada junto a Boal, el objetivo fundamental del Teatro del Oprimido consiste en la identificación, la investigación estética, la representación artística y la discusión colectiva para la superación de opresiones; esto implica siempre la eliminación de la barrera entre actores/actrices y espectadores/as (Santos, 2013).

El teatro es comprendido en esta metodología como un lenguaje y como tal puede ser utilizado por cualquier persona, tenga formación artística o no (Boal, 1974)²⁸. En este sentido, con los años Boal profundizó en sus teorías la idea de promover una estética de los oprimidos que revalorizara formas de expresión populares y donde se le quitara preponderancia a la palabra como forma de comunicación hegemónica de las clases que pudieron acceder a una educación formal, privilegiando así otros canales como el corporal, sonoro o el visual. Estos postulados también serían una forma de cuestionar el modelo hegemónico del teatro occidental.

Si bien la técnica que mayor difusión ha logrado es la del Teatro Foro donde el público puede intervenir en una obra ensayando posibles estrategias para eludir la opresión que se representa, existen otras dinámicas de investigación y presentación teatral. Todas ellas fueron elaboradas con el objetivo de buscar estrategias colectivas a problemáticas de injusticia social para transformar la realidad. Estos desarrollos estuvieron influenciados por el contacto que Augusto Boal tuvo con la propuesta pedagógica de Paulo Freire basada en la comprensión de todas las personas como productores activos y autónomos de conocimiento más allá de su nivel de instrucción.

En Buenos Aires el grupo Octubre desplegó una línea de intervenciones teatrales que se acercaban bastante a las propuestas de Augusto Boal. Sin embargo, no siguieron esta propuesta de manera esquemática y, de acuerdo con Verzero (2013), mantenían diferencias ideológicas con el director brasileño. Octubre se trató de un colectivo de teatro militante creado en 1970 y ligado políticamente con el Peronismo de Base²⁹. La

²⁸ Este punto es profundizado por Bárbara Santos quien sostiene que tiene que ver con la capacidad del ser humano de ser tanto actor como espectador de sus propios actos y por lo tanto analizarse y dirigirse mientras produce. De esta forma, cuanto mayor conciencia tengamos de esta capacidad estaremos más preparados para desarrollar las mejores estrategias de acción a nivel individual y colectivo (Santos, 2013)

²⁹ Organización vinculada a la izquierda peronista.

metodología de intervención político-cultural consistía en dirigirse a un barrio donde primero se entablaban charlas con sus habitantes para identificar conflictos y problemáticas de diversa índole -doméstica, ambiental, social, política-. Estos conflictos eran dramatizados por los actores y a veces se abría la oportunidad para que el público interviniese. Luego se abría un debate sobre la problemática que se había presentado y a veces se llegaba a delinear un plan de acción (Briski, 2005). A partir de esto, el lema del colectivo era: “si el teatro tiene una estrategia es que se convierta en asamblea” (Briski, 2005). Los temas que se elegían y discutían con los vecinos del barrio eran tratados y presentados de forma directa, los personajes representaban un prototipo funcional a lo que se quería debatir (militar, ama de casa, obrero, patrón, comerciante, representados por vestuarios típicos). La escenografía se elaboraba a partir de los materiales que se encontraran en el lugar, o de algunos elementos que llevaba el grupo.

Es decir que más que desarrollar una propuesta artística particular el grupo estaba enfocado en la intervención política a partir de actuaciones puntuales en los barrios más populares.

Al tomar el poder las Fuerzas Armadas en marzo de 1976, derrocando el gobierno de Isabel Martínez de Perón, la escalada represiva que ya había comenzado años antes se desplegó abiertamente contra todo tipo de organización colectiva, en el contexto del terrorismo de Estado. Si bien este quiebre produjo la disolución de muchos colectivos de arte militante que se habían desarrollado en la anterior década y media, se están comenzando a desarrollar investigaciones que señalan que durante la dictadura siguieron desplegándose intervenciones artístico-políticas, aunque de manera mucho más esporádica y clandestina (Verzero, 2013). De esta forma, aún existe un campo amplio de investigación acerca de las experiencias que se siguieron llevando a cabo con muchas dificultades durante los años dictatoriales.

2. La postdictadura: democratización cultural y auge del teatro callejero

La transición democrática luego de la última dictadura militar (1976–1983) abrió un abanico de reflexiones acerca de cómo vehiculizar estos procesos de manera

participativa entre la ciudadanía. De esta forma, Menazzi (2008) señala que durante la segunda mitad de los años 80 resurgieron ciertos ejes de debate entre las ciencias sociales y en el campo de las políticas públicas como “ciudadanía”, “espacio público”, “participación”, “barrio” y “comunidad”.

En el caso de la Ciudad de Buenos Aires, las políticas culturales del Estado local surgieron como una vía para promover la participación para lo cual se diseñaron propuestas destinadas a democratizar el consumo y el acceso a bienes culturales. Un caso paradigmático es el Programa Cultural en Barrios (PCB), creado en 1984 bajo el ámbito de la Secretaria de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires y que se mantiene existente hasta la actualidad (Rabossi, 1997; Winocur, 1993; País Andrade, 2011).

Este Programa se planteó en una primera etapa la descentralización y democratización en el acceso a los servicios culturales, brindando la posibilidad a los vecinos de practicar disciplinas artísticas habitualmente reservadas a los sectores sociales más acomodados (Canale, 2007). Estos objetivos se ponían en práctica a través de la creación de Centros Culturales, forma material y organizativa que tomó el PCB. Las prácticas artísticas que se ofrecían solían ser teatro, danza, literatura o plástica a partir de la modalidad de talleres abiertos. Es decir que, en esta primera instancia, el Programa estaba orientado por una concepción restringida de las disciplinas artísticas, abarcando lenguajes artísticos consagrados en los cánones del arte. La democratización cultural en esta etapa significaba “llevar” la alta cultura al pueblo.

Sin embargo, a medida que el Programa se desarrolló, debió reconocer las redes de relaciones y los modos de participación y producción cultural ya existentes en cada barrio (Canale, 2007). En una segunda etapa la implementación se orientó hacia un objetivo de “rescate, valorización y desarrollo de las culturas locales y barriales” (Winocur, 1993: 100). Se incluyeron otros géneros artísticos de larga práctica en las trayectorias barriales, como las murgas del carnaval porteño, agrupaciones culturales que venían atravesando un resurgimiento luego de su prohibición durante la dictadura militar (Martín, 2008; Morel, 2011).

Esta expansión de la vida cultural no se dio solamente a nivel de la agenda estatal, sino que desde la sociedad civil también se multiplicaron las iniciativas que buscaban

recuperar el espacio público muchas veces denunciando los horrores de la dictadura (Infantino, 2012; Mercado, 2015).

En el campo teatral particularmente, esta producción fue muy amplia y se caracterizó por una reapropiación de distintas expresiones artísticas populares como la murga, el circo criollo o el tango (Infantino, 2012). Se propició un espacio de libertad para experimentar, para jugar, reír o hacer reír y, fundamentalmente, para salir a la calle y encontrarse con un público que se había alejado del teatro y de los espacios comunes. El número de propuestas de teatro callejero creció rápidamente, reviviendo lo que se conocía como “teatro de grupos” (Dubatti, 2002). Es decir que no se trataba de iniciativas individuales de experimentación artística sino de grupos más o menos estables que convivían y se retroalimentaban en este proceso.

Jorge Dubatti engloba estas propuestas bajo la categoría de “teatro de la postdictadura” y sostiene que trabajaban motivadas por la autonomía y el autodescubrimiento generando un “canon de la multiplicidad” (Dubatti, 2003: 29) consecuencia de la resistencia a la homogeneización cultural. Esto significaba, de acuerdo con este autor, que se le otorgó un nuevo valor a la diferencia y a la búsqueda estética no dirigida por un único canon caracterizándose por la destemporalización y la multitemporalidad. Es decir que “se advierte una coexistencia de tiempos estéticos y una paradójica relación con el valor de lo nuevo. Se oye decir que 'lo nuevo ha muerto', pero paradójicamente esto es nuevo” (Dubatti, 2003: 30).

En muchos casos, hubo una vuelta al pasado para buscar materiales, temáticas, códigos que se recuperaban, se resignificaban o se reorganizaban siguiendo nuevas funcionalidades. En esta búsqueda hubo una elección de géneros y sistemas artísticos que habían sido valorados como géneros “inferiores”. Se trataba, además, de elecciones estéticas que tenían que ver con una revalorización y jerarquización del gesto y de lo corporal por sobre la palabra, que perdió su lugar privilegiado en la tradición teatral (Trastoy, 1991) desplazando la aproximación stanislavskiana a la actuación que había predominado hasta entonces y disputando la hegemonía del modelo teatral basado en el texto y en la declamación.

Como señala Infantino (2012) si bien muchas de estas iniciativas se entrecruzaban, pueden observarse tendencias que posteriormente se transformaron en distintas

vertientes. Una de ellas estuvo conformada por varios colectivos que en esta década tan productiva se interrelacionaban compartiendo distintos espacios de formación y de presentación. Algunos de estos espacios fueron la Escuela de Mimo, Pantomima y Expresión Cultural de Ángel Elizondo, los talleres de clown de Cristina Moreira³⁰ y el Parakultural³¹ (Infantino, 2012). De estas experiencias con nuevas técnicas surgieron las conocidas Gambas al Ajillo, el Clú del Claun y La Banda de la Risa, los cuales además se presentaron con éxito de público en el Parakultural. Estos grupos y tantos otros que surgieron por aquellos años compartían un deseo de transgredir y experimentar poniendo en cuestión los modelos de actuación del teatro “serio” o “culto” y oponiéndose al naturalismo de los “buenos actores” (Mercado, 2015). En estos casos se indagó en técnicas actorales provenientes del Clown, la *Commedia dell' arte*³², el Bufón o el Melodrama, abriendo un nuevo mundo de posibilidades artísticas.

Otra de las vertientes que nos interesa destacar se vio representada por grupos como el Grupo de Teatro al Aire Libre Catalinas Sur, Los Calandracas o el Grupo Teatral Dorrego que, para mediados de los años 80, conformaron el Movimiento de Teatro Popular (MO.TE.PO.)³³. En este contexto:

30 Cristina Moreira es la precursora del clown argentino contemporáneo. En 1983 comenzó a dictar sus talleres basados en el método pedagógico de los franceses Jacques Lecoq y Philippe Gaulier de donde surgieron una gran cantidad de artistas cómicos/as y por donde pasaron conocidos grupos de teatro como La Banda de la Risa (Infantino, 2012)

31 El Parakultural fue un espacio artístico multidisciplinario inaugurado en 1986 en la Ciudad de Buenos Aires donde se realizaban presentaciones de teatro, música y artes plásticas no convencionales, convirtiéndose en paradigma de la cultura *under* de la época. En 1990 se le negó al centro la renovación del contrato de alquiler por lo que debió cambiar su sede varias veces hasta cerrar definitivamente a mediados de los años 90. Se trató de un espacio que marcó la producción cultural y artística de la época (Gabin, 2001).

32 La *Commedia dell' Arte* es un género nacido en Italia a mediados del siglo XVI que surgió como reacción a la comedia literaria impulsada por los autores y actores que se profesionalizaban. Este género mezcla elementos carnalescos (en sus máscaras y vestuarios por ejemplo) con recursos mímicos y algunas habilidades acrobáticas. Se basaba en la capacidad de improvisación de los actores por lo que los argumentos giraban en torno a una serie de situaciones más o menos convencionales (celos, adulterio, el amor, la codicia, etc.). Otra de las características de la *Commedia dell' arte* fue la aparición de las “máscaras”, es decir personajes prototípicos que se repiten en todas las historias. Algunos de estos fueron: Arlecchino, el más famoso, un servidor humilde cuya principal característica era la agilidad física por lo que los actores que lo representaban debían desarrollar habilidades acrobáticas. Otro personaje fue Brighella, compañero de Arlecchino más listo y pícaro (D'Amico, 1954).

33 Este movimiento surgió en 1988 a partir del interés de varios grupos de teatro de intercambiar experiencias, discutir sobre formas de producción y dinámicas internas del teatro popular. El acto inaugural fue en el Club de Gas del Estado de la localidad de Tigre. Además de los tres grupos mencionados el MO.TE.PO. estaba conformado por: Agrupación Humorística La Tristeza, Teatro de la Libertad, Compañía Teatral el Arco Iris Enojado, Centro de Investigaciones Titiriteras, Diablolmundo,

Llevar el arte a las calles se emparentaba con una búsqueda por vincular la práctica teatral con cierta concepción de lo popular, relacionada con la crítica y la denuncia de lo que habían sido las injusticias y atrocidades de la última dictadura militar (Infantino, 2012: 107).

De acuerdo con Héctor Alvarellos (2007), por aquel entonces miembro del grupo Teatro de la Libertad, se comprendía bajo la categoría de teatro popular a aquellas propuestas que tuvieran como destinatarios a los sectores populares que no accedían comúnmente al teatro y cuyo discurso o búsqueda estética los llevara a formas de expresión en las cuales los mensajes fueran fácilmente decodificables. Esta vertiente se vio plasmada en una gran expansión del teatro callejero de grupos en la ciudad que tenían como espacio de presentación lugares al aire libre, generalmente plazas y parques porteños (Alvarellos, 2007; Infantino, 2012; Mercado, 2015).

En 1988 se llevaba a cabo en la ciudad de Buenos Aires, el Festival Internacional de Teatro Callejero, organizado por el MO.TE.PO y por la Municipalidad de la Ciudad, con el auspicio de la Secretaría de Cultura de la Nación, lo cual da señales de reconocimiento por parte de agentes oficiales a estas actividades. Luego de este acontecimiento se organizaron cinco ediciones del encuentro pero a nivel nacional. El primero fue llevado a cabo en Villa Dolores, provincia de Córdoba y contó con el apoyo de la Municipalidad de esa ciudad (Alvarellos, 2007).

De esta manera, vemos que en el contexto de la postdictadura, lo cultural adquirió un peso importante para el fomento de la participación, la recuperación de los espacios públicos y el encuentro entre ciudadanas/os y artistas. Como señalamos en el Capítulo 2, la década de 1980 fue testigo de una ampliación en cómo se concebía a las políticas culturales y en una difusión del sentido antropológico de la cultura como modo de vida, con un énfasis mayor en la importancia de las identidades de grupos y sujetos. Asimismo, vemos que comienzan a configurarse instancias de articulación o interfaces entre iniciativas culturales de la sociedad civil –en nuestro caso corrientes de teatro callejero- y políticas culturales públicas.

2.2. El Grupo de Teatro Catalinas Sur: por la alegría, contra la muerte

Como señalamos, uno de los que formó parte del MO.TE. PO. fue el Grupo de Teatro al Aire Libre Catalinas Sur, conformado en 1983 a partir de vecinos congregados en torno a la Asociación Mutual del Barrio Catalinas Sur³⁴ en La Boca. Esta asociación venía funcionando hacía algunos años, en el marco de la Cooperadora de la Escuela N° 8 Carlos Della Pena del complejo habitacional Catalinas Sur. Sin embargo, durante la gestión del intendente de la última dictadura militar, el brigadier Osvaldo Cacciatore, las Asociaciones autónomas de padres dentro de las escuelas fueron prohibidas y la mutual tuvo que continuar con su trabajo fuera de esta institución. A partir del deseo de organizar un taller de teatro en la mutual, los vecinos contactaron al director uruguayo Adhemar Bianchi que estaba radicado en el barrio desde 1973 con su familia.

Según relata Bianchi, la propuesta fue no seguir la modalidad de Taller y directamente juntarse a hacer teatro en una plaza del barrio. En diciembre de 1983 el grupo ya estaba presentando su primer espectáculo en la plaza Islas Malvinas de La Boca. Esta presentación se realizó en el marco de una gran fiesta a la que asistió una multitud de vecinos y vecinas del barrio e inauguró una serie de encuentros teatrales que se realizaron durante años donde se organizaban fiestas vecinales que antecedían y sucedían a las obras del grupo. De acuerdo con lo que relatan quienes pudieron participar de aquellos festejos, la plaza se llenaba de vecinos de La Boca pero también de otros barrios que fueron haciéndose eco de estos eventos populares. Como recuerda Alfredo Iriarte, integrante de Catalinas Sur desde sus inicios y coordinador teatral, “(...) no tenía solamente que ver con una dramaturgia prolija. Era una potencia de 100 tipos en la calle, con 20 niños, con cantidad de músicos. Esa era la respuesta que tenía” (Entrevista a Alfredo Iriarte, coordinador de Catalinas Sur³⁵, 2017).

En 1990 el grupo estrenaba su primer espectáculo de elaboración propia, llamado *Venimos de muy lejos* en la misma plaza. Esta obra relata la llegada de los inmigrantes

³⁴ El Barrio Catalinas Sur –actualmente denominado Barrio Alfredo Palacios- es un barrio de alrededor de 2500 viviendas distribuidas entre edificios y casas bajas, ubicado entre las calles Necochea, 20 de septiembre, Ministro Brin, Juan M. Blanes, Caboto, Arnaldo D'Espósito, Pi y Margal y las vías del Ferrocarril General Roca, en el barrio de La Boca, ciudad de Buenos Aires, Argentina, inaugurado en 1965.

³⁵ De aquí en más: C.S.

al barrio de La Boca y es una recreación de lo que fuera la inmigración en la historia argentina. La elaboración de este espectáculo duró alrededor de 3 años y fue emblemático porque se construyó a partir de relatos y reconstrucciones de los vecinos y las vecinas que en algún lugar de su pasado familiar tenían un pariente que había “bajado de un barco” o que alguna vez habían escuchado historias de inmigrantes. La obra ofrece una visión de la inmigración en nuestro país contada desde lo local, desde los relatos transmitidos de generación en generación, leyendas del barrio y material histórico recopilado³⁶. Asimismo, la apuesta por recuperar las miradas locales acerca de la historia oficial, implicaba una búsqueda por disputar valoraciones y relatos hegemónicos, específicamente recuperando lenguajes artísticos desvalorizados desde los cánones hegemónicos clásicos como la murga, el candombe, títeres, sainete, circo criollo.

Respecto de las estrategias narrativas, es interesante retomar las palabras del director reflexionando acerca del sentido del teatro político en esta época y qué aspectos rescata de su propuesta como transformadores:

Yo venía del teatro independiente uruguayo, un teatro muy militante, de muy buena calidad técnica pero que la realidad era que hacíamos teatro para un público... como es el teatro acá, para un público determinado. Poco público en relación a la población. Y yo decía: teatro político ¿para los ya convencidos? Tampoco nos convenía. Y ahí definimos una cosa importante, que a veces la forma de hacerlo dice más conceptualmente que lo que decís. Entonces, la forma de hacerlo en la plaza con vecinos y con esto de la celebración y de la memoria. Eso nos parecía más transformador que lo que es poder hacer Brecht (Entrevista a Adhemar Bianchi, director de C.S., 2016).

Como analizamos anteriormente, el teatro independiente en nuestro país se centró principalmente en prácticas dramáticas europeas, concibiéndose como un teatro “culto”

³⁶ Luego de su estreno en la plaza, *Venimos de muy lejos* se presentó en el teatro IFT, el Teatro de la Ribera de Buenos Aires, en Concepción del Uruguay, Santa Fe, Paraná, Gualaguaychú, Villa Gesell, El Dorado, Posadas, entre otras localidades de nuestro país. Asimismo, se hicieron funciones en Santiago de Chile, fue parte de la programación del Primer Festival Internacional de Teatro en Buenos Aires, además de ser llevada a numerosas mutuales, clubes y ser presentada en Encuentros de Teatro Comunitario (Bidegain, 2007).

que se rebeló contra una idea de la “cultura popular” representada por géneros teatrales como el sainete o el grottesco criollo tradicionalmente asociados al origen de nuestro teatro nacional. Al realizar una referencia al teatro del dramaturgo y poeta alemán Bertolt Brecht, Bianchi se distancia de estas tradiciones teatrales que –de un lado y del otro del Río de la Plata- recurrieron a estos textos extranjeros para concientizar a los sectores populares respecto de su condición de clase.

Bianchi se posiciona diferencialmente sosteniendo que se trataba de propuestas destinadas a un público reducido –los “ya convencidos”- con el cual las/los artistas compartían ideas políticas. Por el contrario, construye una idea de un teatro político como una práctica que recupere las memorias locales y que retome aspectos festivos de lo popular antes de reproducir dramáticas extranjeras.

Lo que se rescata como político del teatro tiene que ver con la posibilidad de generar aquello que Dubatti (2003) denominó “convivio” refiriéndose al encuentro, la reunión de cuerpos presentes en un una encrucijada territorial cronotópica –una unidad de tiempo y espacio- cotidiana. Esto remite, según el autor, a un orden ancestral y transforma a los sujetos, ya que al estar en reunión establecemos vínculos y afectaciones conviviales. Es interesante resaltar que cuando Bianchi sostiene que “a veces la forma de hacerlo dice más conceptualmente que lo que decís” destaca el carácter político que adquiere el componente reflexivo en las “*performances* culturales” (Bauman y Stoelje, 1988; Bauman, 1992) de Catalinas Sur. La “celebración”, la “memoria” y el uso del espacio público se convierten en escenas, formas, géneros y códigos utilizados en la *performance* para transformar la experiencia, ordinaria y extraordinaria, en signos significativos y mensajes a través de los cuales el grupo puede transmitir, representar e interpretar la experiencia social. Por esta razón, se señala a la *performance* como un evento metacultural, es decir un medio cultural de objetivar la cultura y ofrecerla para su examen (Bauman, 1992).

En este caso podemos ver como “eficacia” y “entretenimiento” (Schechner, 2000) se interrelacionan para proponer una forma emergente de pensar la politicidad en el teatro. Recordemos que Richard Schechner proponía pensar la historia del teatro como el desarrollo de una estructura trenzada en la que se interrelacionan continuamente ambos polos. Esto da cuenta de un sistema dinámico que permite el cambio, existiendo

constantemente una tensión dialéctica entre eficacia y entretenimiento (Schechner, 2000).

El director de Catalinas Sur se distancia de un modelo de teatro político de contenido más “intelectual”, vinculado a un modelo más canónico del teatro donde se privilegia el texto dramático y que generalmente está restringido a sectores que manejan ciertos códigos artísticos, para proponer un teatro que sea convocante y participativo. Una propuesta de teatro que enfatiza sus aspectos rituales, donde el público es concebido como parte de la ceremonia, donde los temas que se presentan son afectivamente cercanos al público y se distancia del teatro como espectáculo al que se asiste en tanto observador.

Recordemos que hablamos de un contexto de apertura democrática en el que la promoción de la participación ciudadana y la democratización de la cultura era un objetivo que atravesaba gran parte de las propuestas culturales. Sin embargo, lo que empieza a proponer Bianchi es no sólo realizar teatro en el espacio público sino además imprimirle un carácter celebratorio –de aquí que las presentaciones del grupo solían estar acompañadas de la venta de comida y de la generación de un ambiente festivo-.

Para complementar retomamos un fragmento de la charla brindada por el director en el II Encuentro Latinoamericano de Teatro Independiente de 2013, donde Adhemar Bianchi definía al Teatro Comunitario de la siguiente manera:

Es un teatro de vecinos para vecinos. Grupos territoriales que trabajan en su territorio, con su identidad, su memoria y siempre instigando que lo que hacemos es teatro. Y que, además, estar en los barrios, hacer un teatro *amateur* en el sentido francés de la palabra, amadores del teatro, no significa hacer teatro pobre para los pobres. Sino que significa la mejor calidad posible (...). O sea que, lo que nos estamos planteando es que si el teatro independiente fue posiblemente uno de los movimientos más importantes en la Argentina, esta es una nueva forma de hacer teatro independiente donde este ha dejado el concepto de teatro de grupos para convertirse en teatro de cooperativas de actores que van de un lado para otro. Entonces, al no haber un teatro de grupos el viejo teatro independiente ha ido cambiando. (...) Podemos decir que somos grupos independientes, no muy distintos de lo

que eran los grupos independientes en su origen, donde la gente vivía de otra cosa y le dedicaba su alma y su corazón al teatro (Adhemar Bianchi, II Encuentro Latinoamericano de Teatro Independiente, 2013).

El director de Catalinas Sur sitúa al Teatro Comunitario dentro del campo teatral, haciendo hincapié en que el objetivo de estos grupos es hacer teatro y se posiciona en este campo al vincularse con lo que él considera “uno de los movimientos más importantes en la Argentina”, el teatro independiente. Sin embargo, sostiene que este movimiento actualmente habría abandonado sus ideales originales, los cuales sí estarían presentes en el Teatro Comunitario. Recordemos que el teatro independiente surgió como respuesta a la comercialización creciente que estaba teniendo la actividad. De esta forma, quienes lo impulsaron, se propusieron desarrollar este arte sin que estuviera guiado por fines de lucro económico pero recuperando la calidad artística de las producciones que supuestamente se estaba perdiendo. Bianchi rescata el ímpetu independiente del teatro, el no sometimiento de la actividad a lo económico, separando lo que produce dinero y lo que se hace con el “corazón”, pero se distancia de la realidad actual de este movimiento diciendo que ha perdido el carácter de “grupo”. Entendemos que lo que así construye es una “tradicción selectiva” en la cual “(...) ciertos significados y prácticas son seleccionados y acentuados y otros significados y prácticas son rechazados o excluidos.” (Williams, 2009:153). Así, selecciona elementos como la calidad artística –no es un “teatro pobre para pobres”-, la independencia, el trabajo cooperativo estableciendo un sentido de continuidad entre el pasado del teatro independiente y el presente del Teatro Comunitario legitimando esta práctica.

2.3. El Grupo de Teatros Ambulantes Los Calandracas: al rescate del payaso

En 1988 se conforma el Grupo de Teatros Ambulantes Los Calandracas que como señalamos también formó parte del MO.TE.PO. Este se originó a partir de la iniciativa de un grupo de egresados del Instituto Municipal de Teatro de Avellaneda³⁷ y

³⁷ Por aquel entonces conformado por Ricardo Talento, Corina Busquiazio, Mariana Brodiano, Rafael Zicarelli y Ana Postigo.

constituyó el núcleo a partir del cual en 1996 se crearía el grupo de Teatro Comunitario denominado Circuito Cultural Barracas siguiendo la experiencia de los vecinos de La Boca. Los inicios de este grupo serán abordados en el próximo capítulo cuando analicemos la coyuntura que atravesó al campo teatral en los años 90.

Corina Busquiazo, integrante de Los Calandracas desde sus comienzos y actualmente coordinadora del Circuito Cultural Barracas, relata el comienzo de este colectivo:

Busquiazo: De entrada queríamos hacer un grupo de payasos. O sea, que no decimos ‘clown’, decimos ‘payaso’. Porque investigar en lenguaje del género del payaso argentino ¿viste? El payaso ‘decidor’.

Entrevistadora: ¿Por qué payaso y no clown?

Busquiazo: La diferencia por ahí está en que tomamos más el payaso argentino, Pepino 88, el que dice cosas, el que denuncia. Bueno, por algo Ricardo³⁸ estuvo en una agrupación que se llamaba La Podestá³⁹. Estuvo todo ese armado en los 70, donde para un artista el compromiso político, estaba todo unido, no estaba separado. Lo que pasa es que después de todo lo que nos pasó... Decíamos: ‘no pero nosotros no queremos’. O sea teníamos claro que no queríamos hacer teatro panfletario, pero queríamos hacer un tipo de teatro que llegara, que conmoviera, que despertara conciencias, que abriera mundos, que despertara la sensibilidad, que nos reencontrara. Y entonces ¿qué mejor que un payaso? La mirada de un payaso es como la mirada de un niño, de la total inocencia. Y que a través de un payaso se pueden decir muchísimas cosas. Como que la primera palabra fue la ternura y la comunicación con el otro (Entrevista a Corina Busquiazo, coordinadora del Circuito Cultural Barracas⁴⁰, 2015).

³⁸ Refiriéndose a Ricardo Talento, director de Los Calandracas y del posterior grupo de Teatro Comunitario el Circuito Cultural Barracas.

³⁹ Colectivo cultural que tuvo existencia entre 1971 y 1974 con actividad más acentuada como apoyo a la candidatura peronista del Frejuli que postulaba la candidatura de Héctor Cámpora y Vicente Solano Lima para las elecciones del 11 de marzo de 1973. La agrupación se sustentaba sobre tres aristas: los sectores populares, el mensaje peronista y las prácticas artísticas como medio de transmisión del mensaje al pueblo (Verzero, 2013).

⁴⁰ De aquí en más: C.C.B.

Como señalamos anteriormente en este capítulo, la década de los años 80 vio desarrollar varias vertientes teatrales que, si bien en un momento se cruzaron, con los años fueron siguiendo trayectorias divergentes. Muchos/as artistas incursionaron en el lenguaje del Clown como una novedad de la época tratándose de un lenguaje que abría nuevas formas de construir teatralidad y expresarse. Recurrir a este tipo de lenguajes escénicos tenía que ver con situar la expresión y la exploración corporal en el centro de la escena y apostar a la provocación y a la transgresión a través del humor. Frente a este protagonismo de lo corporal, Los Calandracas rescataban la tradición del payaso “decidor”, de Pepino 88, emblema del payaso argentino que sin perder el recurso del humor ejecutaba monólogos de sátira política.

Esta referencia no sólo revaloriza la tradición históricamente deslegitimada del actor popular –aquella que tuvo sus comienzos en el circo criollo y las piezas del llamado “género chico” que reseñamos al comienzo del capítulo- sino que también tradicionaliza su discurso y legitima su práctica frente a otras vertientes teatrales de la época que apostaban a técnicas novedosas en el campo. Recordemos que en el capítulo 1 planteamos que la vinculación de una práctica o un discurso a un género produce “relaciones intertextuales” que vinculan el discurso de los actores con otros textos o modelos presentes en el imaginario de quienes se comunican. La forma en que estas relaciones son manipuladas por los sujetos genera brechas entre el texto y su modelo genérico, las cuales pueden ser minimizadas o maximizadas de acuerdo a los objetivos de quienes se remiten al género. En la narrativa que presentamos aquí, la referencia al género del “payaso argentino” funciona minimizando las brechas entre el discurso de la entrevistada y una tradición teatral, lo cual legitima su práctica y actúa construyendo un “nosotros”.

Sin embargo, Busquiazó también abre una brecha intertextual respecto de lo que llama un teatro “panfletario” haciendo referencia al teatro de propaganda política o *agitprop* que construye mensajes directos y explícitos, sin metáforas acerca de la realidad. Este tipo de modalidades teatrales, como ya señalamos, fue una de las estrategias más populares entre los colectivos de Teatro Militante en los años 70. Es necesario tener en cuenta que el campo teatral venía de una época atravesada por las persecuciones y desapariciones sufridas por parte de artistas con un compromiso político explícito. Durante los años 70 se había producido una fuerte politización en el

campo artístico local y en el ámbito del teatro surgieron experiencias que buscaban poner este género artístico al servicio de la lucha política. En este sentido, diferenciarse de un teatro “panfletario” implica también cuestionar una idea del arte y del teatro en particular que deja de lado aspectos estéticos entendiéndolo como “herramienta” o “instrumento” al servicio de un mensaje político.

3. Teatro Comunitario: tendiendo puentes entre pasado y presente en el campo teatral

La década de 1980 se presenta en el campo teatral como una época marcada por el ímpetu de muchas/os artistas que buscaron reencontrarse tanto con la ciudadanía como entre sí. Hubo una apuesta hacia la recuperación del espacio público luego de tantos años de terror y censura, como una estrategia para acercar el teatro a la gente y, por otro lado, una elección de volver a agruparse y elaborar obras de manera colectiva. Se generalizó un interés por indagar en distintas formas del folklore urbano, géneros populares desconocidos y por muchos años despreciados por los/las artistas de un género escénico legitimado y hegemónico como el teatro. Como señala Alicia Martín “artistas de distintas disciplinas comenzaron a buscar en la profundidad de nuestra historia cultural, estéticas más directas y formas comunicativas más inclusivas y lúdicas” (Martín, 1999 en Morel, 2011: 68). Como ya vimos, esta búsqueda de participación también atravesó a las políticas culturales del recuperado gobierno constitucional desde 1983, a través del diseño de programas de democratización cultural y también del apoyo y financiación brindado a festivales y encuentros organizados de manera conjunta con grupos de la sociedad civil (Winocur, 1993; Rabossi, 1997; Alvarellos, 2007).

Como pudimos ver, los años postdictatoriales fueron muy prolíficos en lo que hizo al arte callejero, al cruce de lenguajes artísticos y la transgresión de modelos teatrales establecidos. La vertiente que analizamos representada por los grupos que conformaron el MO.TE.PO nos da una idea del contexto en el que comenzaron sus actividades los primeros grupos de Teatro Comunitario, con el objetivo de ocupar la calle de manera festiva. En este sentido, creemos que a lo largo de estos primeros años se fue afianzando

y delimitando la práctica del Teatro Comunitario. En un principio esta práctica se acercaba al resto de las iniciativas que conformaron el MO.TE.PO y compartía su forma de comprender el teatro popular.

A partir de las entextualizaciones que recuperamos tanto de Adhemar Bianchi como de Corina Busquiazó, podemos analizar la construcción de relaciones intertextuales - conexiones dialógicas que vinculan un discurso con otras épocas, lugares o modelos- entre lo que hoy es el Teatro Comunitario y otros géneros teatrales. En este sentido, entendemos que las referencias que nuestros entrevistados establecen en sus discursos respecto de ciertas etapas de la historia del teatro no constituyen simples menciones, sino que tienen que ver con la construcción de un relato en el que se realizan sucesivas aproximaciones a modelos del hacer teatral que analizamos al comienzo del presente capítulo. Es decir, estos discursos retoman de modo selectivo la larga tradición de la ciudad de Buenos Aires, para identificarse como seguidores de algunas de estas tradicionalizaciones.

Señala la lingüista Elinor Ochs (2000), que los relatos constituyen mucho más que un orden de sucesos, ya que procuran un sentido de continuidad de los sujetos y de las sociedades. Es esta búsqueda de sentido lo que organiza su construcción y, por esto, los relatos son más interpretaciones de sucesos acaecidos que su descripción (Ochs, 2000). Son las emociones que los hechos recordados despiertan en nosotros las que construyen la trama de esas historias relatadas y las hacen significativas.

En los fragmentos que retomamos de Bianchi vimos cómo este director presenta lo político del Teatro Comunitario vinculándolo a lo ceremonial y a lo grupal, al encuentro entre sujetos que genera el teatro como actividad, algo que se estaría perdiendo hoy en día y el Teatro Comunitario recupera. La falta de convocatoria que tendría el teatro independiente en la actualidad y su carácter poco abierto y participativo es lo que se presenta como “lo otro”, frente a lo que se construye como “nosotros”. La definición de lo que se considera Teatro Comunitario implica la identificación y la diferenciación. La identidad emerge y se afirma sólo en la confrontación con otras identidades durante la interacción social; la identidad constituye un “nosotros”, y a la vez uno o varios “otros” de los que los sujetos se distinguen y con los que marcan un límite. La identidad no existe sin el otro, sin alteridad, sin un afuera constitutivo (Hall, 1996). Como analizamos elementos como lo celebratorio, la memoria o el uso del espacio público se

utilizan reflexivamente en las actuaciones del grupo Catalinas Sur para hacer referencia al poder transformador del teatro.

Se define la propia práctica por un juego entre un sentido de “lo popular” como convocante, accesible, participativo, comunitario y ceremonial frente a lo críptico, inaccesible, o sólo accesible para los que “pueden” o “saben” comprender. En definitiva, la diferenciación entre “cultos/ incultos” que habría marcado a otras variantes históricas del género, se consolida como marca identitaria de distinción.

Por otro lado, Corina Busquiazó rescata el género popular del payaso recordando el fuerte vínculo entre lo circense y lo teatral que tanto peso tuvo en la construcción de un “teatro nacional”, haciendo referencia a uno de los personajes emblemáticos, Pepino 88, lo cual legitima la práctica de Los Calandracas frente a otras vertientes teatrales de la época. Sin embargo, lo que recupera la actriz y coordinadora es el poder político de este género popular, al recordar los monólogos de denuncia de aquel personaje. Selecciona algunos rasgos genéricos para tradicionalizar su práctica. Sin embargo, abre una brecha intertextual al aclarar que no buscaban realizar un teatro panfletario.

De esta forma, tanto Bianchi como Busquiazó legitiman y definen su práctica insertándose en una tradición teatral que los precede. Esta tradición provee a ambos de un repertorio de rasgos genéricos, algunos de los cuales son seleccionados y hechos explícitos recontextualizando lo que se entiende por teatro popular y al rechazar otros construyen su identidad.

Estas definiciones no dejan de ubicarse en un campo teatral donde se despliegan disputas en torno a un capital artístico (Bourdieu, 1990) que determina la pertenencia y la posición dentro de él, así como lo que en definitiva se entiende por “teatro”. No olvidemos que, como señalábamos al comienzo del capítulo, el campo teatral en la ciudad de Buenos Aires se ve atravesado por la construcción de jerarquías en base a nociones de “alta” y “baja” cultura que inciden en la valoración de las diferentes propuestas teatrales. En el contexto postdictatorial rescatar “lo popular” y reivindicarlo significaba una legitimación de la propia práctica teatral en un escenario de fomento a la participación entendida como democratización del acceso a producciones culturales. Sin embargo, los diferentes sentidos que lo popular adquiere es donde se vislumbran las disputas por el reconocimiento y la legitimación. Como analizamos en el Capítulo 1 lo

popular puede remitir a la masividad comercial, a lo auténtico y lo local, así como a un sentido político-transformador –entre tantas otras concepciones-.

Ahora bien, como sostiene Stuart Hall, estas formas culturales no existen en términos de autonomía absoluta o autenticidad por fuera del campo de las relaciones de poder en un período determinado. Así, “el significado de una forma cultural y su lugar o posición en el campo cultural no se inscribe dentro de su forma. Ni su posición es siempre la misma” (Hall, 1984: 8). Por el contrario, lo que en un momento se comprenda como cultura popular o dominante dependerá de las relaciones de poder que sostengan esa diferencia y cómo se incorporen esos símbolos o formas en cada categoría. Es decir, lo que importa no es tanto el contenido sino la incidencia en la lucha de clases en y por las formaciones ideológicas, o las cuestiones de cultura y hegemonía (Hall, 1984).

En el próximo capítulo, analizaremos cómo estas vertientes teatrales que identificamos con el teatro callejero y Popular fueron diferenciándose en un nuevo contexto. El Grupo de Teatro Catalinas Sur comenzó a vincularse de manera más estrecha con agentes estatales, ampliando su propuesta artística, y se conformó el Circuito Cultural Barracas a partir de la experiencia de Los Calandracas.

CAPÍTULO 4: Estrategias de reproducción en el Teatro Comunitario

*Si usted viene para el sur
Aquí encontrará, nuestra mirada
Si el corazón le pide barrio,
Vengase para Barracas.
Y si la vida le reclama sueños,
Estamos aquí
Inventando un mundo
A mitad de cuadra.
Activistas de la esperanza
Memoriosos, utópicos empedernidos

(Inventando un mundo, Circuito
Cultural Barracas)*

En este capítulo abordaremos el desarrollo que tuvo el Teatro Comunitario en la ciudad de Buenos Aires durante la década de 1990, cuando el Grupo de Teatro Catalinas Sur y el Circuito Cultural Barracas entablaron vínculos con agentes estatales para reproducir estas propuestas en un contexto de repliegue del teatro callejero en tanto práctica llevada a cabo por grandes grupos teatrales en el espacio público.

En este período Catalinas Sur accedió al galpón donde hasta la actualidad desarrolla su propuesta artística-comunitaria y, también, se conformó el Circuito Cultural Barracas a partir del grupo de teatro callejero Los Calandracas que presentamos en el capítulo anterior. Estudiamos cómo la vinculación de ambos colectivos con un programa del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires permitió ampliar y diversificar su actividad hacia otros lenguajes artísticos y producir nuevos espectáculos. Asimismo, como veremos, esta articulación implicó desarrollar estrategias de autonomía relativa (Williams, 2009) para no ser subsumidos dentro de una estructura estatal diferenciando la propuesta de estos grupos respecto de otras formas de participación en la actividad artística.

1. Los años 90: cambios en las formas de producción y participación cultural

Esta nueva década presentará transformaciones importantes en el campo cultural. Por un lado, se señala una retracción en la cantidad de grupos de teatro callejero respecto de años anteriores y por otro lado, un comienzo de crecimiento para el teatro de vecinos que hasta el momento se veía representado por el Grupo de Teatro Catalinas Sur que abandona la denominación “Al Aire Libre”. Este grupo accedió a un financiamiento del Programa Cultural en Barrios (PCB) ampliando paulatinamente su propuesta hacia otros lenguajes artísticos y hacia el final de la década apostaba a tener una sala de teatro propia. Por otro lado, siguiendo esta propuesta de teatro con vecinos, se conformó el Circuito Cultural Barracas a partir de la experiencia del Grupo de Teatreros Ambulantes Los Calandracas.

En el campo de las políticas culturales se fue conformando un panorama complejo en el cual la articulación que venía generándose desde la década anterior entre un paradigma de “democratización cultural” y ciertos elementos de un modelo de “democracia cultural” (García Canclini, 1987; Monsalvo, 2017) se vio reorganizada ante una creciente mercantilización e instrumentalización de la cultura en un contexto de restricción del gasto público en iniciativas que no fueran “rentables”⁴¹ (García Canclini, 1987; Belfiore, 2002). Corrientes como el multiculturalismo -afianzado durante los años 80- que subrayan el reconocimiento de las diferencias se fusionarán con iniciativas para promover la utilidad socio-política y económica de la cultura –cada vez más fuertes en la década de 1990- generando articulaciones complejas entre procesos de reivindicación identitaria, mercantilización de la cultura y usos de la cultura con fines de transformación/inclusión social (Yúdice, 2002).

⁴¹ La cuestión de los modelos o paradigmas de políticas culturales ha sido retomado por algunos autores con variaciones en la forma de denominarlos. En general hay un consenso en referirse a un modelo de “democratización cultural” que implica un programa de difusión del arte y distintas formas de “alta cultura” en el cual el Estado juega un rol central preponderante. También se reconoce un modelo de “democracia cultural” (Rojas, 2014 en Monsalvo, 2017) o “democracia participativa” (García Canclini, 1987) donde hay un proceso de descentralización de la producción y el consumo, un reconocimiento de expresiones culturales locales junto con una ampliación en la definición de cultura y un favorecimiento de los procesos creativos. Por otro lado, García Canclini, identifica otros paradigmas entre los que reconoce la “privatización neoconservadora” donde se restringe el gasto público en servicios sociales, entre ellos el financiamiento de programas educativos y culturales. Se transfiere a las empresas privadas la iniciativa cultural financiando la educación privada o expandiendo su influencia a través de medios masivos. Se produce una reducción de los espacios públicos de debate que se refuerza con las tendencias privatistas que rearticulan la existencia social en torno al hogar (García, Canclini, 1987).

El consumo de bienes y servicios pasó a jugar un rol cada vez más importante como motor de la economía pero, además, como mecanismo de diferenciación y construcción de sentidos de pertenencia (García Canclini, 1995; Wortman, 2009). Así, la sociedad de consumo se instaló como escenario hegemónico de satisfacción de intereses individuales consagrando estilos de vida vinculados al consumo y el goce en el espacio doméstico o en “no lugares” (Augé, 1992) como centros comerciales. Tal contexto atravesó a la producción de bienes culturales profundizando la concentración de estas expresiones en lo que parecía un discurso único y hegemónico generalmente plasmado en las industrias culturales del entretenimiento que privilegiaban una visión de la cultura como un bien de consumo.

Sin embargo, el avance de estas políticas de base neoliberal, privatistas y consumistas, no se produjo en materia cultural de modo uniforme y encontró a las/los artistas del incipiente campo del teatro comunitario en distintos momentos de su conformación y consolidación. En 1993 Catalinas Sur realizó un convenio con la Dirección de Promoción Cultural de la Secretaría de Cultura de la Ciudad por el que recibió el apoyo del Programa Cultural en Barrios (PCB), permitiéndole sostener económicamente la organización de talleres artísticos a través del pago de honorarios a los talleristas (Bidegain 2007, Bidegain, Marianetti y Quain, 2008). Por otro lado, en 1996 el Grupo de Teatros Ambulantes Los Calandracas conformó el Circuito Cultural Barracas, grupo de Teatro Comunitario que también contó con una financiación del PCB. De esta forma ambos grupos pasarían a formar parte de la oferta cultural público-comunitaria de la Ciudad de Buenos Aires con talleres de teatro, percusión, música, títeres, máscaras, escenografía, vestuario, malabares, zancos, coro, candombe, murga y tango integrados a la oferta de actividades gratuitas para la promoción cultural de los habitantes urbanos.

Esta articulación tuvo algunas particularidades que implicaron ciertas diferenciaciones respecto del funcionamiento del resto de los centros culturales del Programa. De hecho, ambos grupos se distanciaron de la propuesta general de estos espacios culturales tan característicos hasta el día de hoy del campo cultural porteño. Tanto Catalinas Sur como el Circuito Cultural Barracas ofrecían talleres artísticos con docentes financiados por el PCB, presentaban espectáculos en otros centros culturales del Programa y sus directores participaban de las reuniones organizadas por los

responsables del mismo. Sin embargo, la dinámica interna de los talleres y la forma en que se articulaban con el funcionamiento del Programa estatal era diferencial y relativamente autónoma.

Este funcionamiento diferencial es señalado por una coordinadora de un centro cultural del PCB que trabajó durante aquella época junto con estos grupos:

Lo que pasa es que ellos siempre, de alguna manera, tuvieron el paraguas del Estado para funcionar un poco autárquicamente si se quiere. Centrándose en otro tipo de organización. Por el perfil de quienes lo conducen, por el perfil del proyecto. Entonces también, ellos siempre se podían sentar desde un lugar distinto a negociar. Y a pautar. Distinto al papel que jugábamos los coordinadores de los centros culturales [pertenecientes al PCB], que dependíamos mucho del diseño, en general al Programa. (Entrevista a Tamara Alonso, ex-directora del Centro Cultural Roberto Arlt, 2017).

En el caso de Catalinas Sur esta “autonomía relativa” se tradujo en el aprovechamiento de los saberes que circulaban en los talleres financiados por el PCB para elaborar espectáculos propios. Decimos “autonomía relativa” (Williams, 2009) porque si bien la articulación con un programa estatal le permitió al grupo diversificar sus áreas y espectáculos, estos bienes culturales debían circular por otros espacios atendiendo a los objetivos y propósitos del propio Programa.

Este programa estatal fue articulando estrategias de “democratización cultural” con acciones de un modelo de “democracia cultural” o “democracia participativa” (García Canclini, 1987; Monsalvo, 2017) con el objetivo de promover la descentralización y la redistribución de bienes culturales que se encontraban concentrados en ciertos espacios geográficos de la ciudad. De acuerdo con Rabossi (1997), si bien los talleres son la actividad base de los Centros Culturales, los eventos que se realizan por fuera de los talleres constituyen un aspecto relevante en la dinámica de estos espacios. Estos eventos externos pueden consistir en espectáculos, proyecciones, festejos o encuentros con personalidades reconocidas. Más allá de la promoción del acceso a bienes culturales estas acciones han servido, en distintas coyunturas, a la difusión del Programa

presentándolo como una política cultural “exitosa” y como una herramienta de legitimación política de la Ciudad de Buenos Aires (Alonso, 2005; País Andrade, 2011).

A partir de la reforma constitucional de 1994, la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires adquirió estatuto de Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Con la elección de nuevas autoridades para la Ciudad en 1996, se desplegó un trabajo territorial en vías de consolidar nuevos consensos y reordenamientos sociales con la población. A partir de estos cambios políticos se legitimó un “discurso multicultural” que se vio plasmado en la misma Constitución. La política cultural de Buenos Aires promoverá el reconocimiento de las identidades culturales múltiples que integran el patrimonio de la ciudad (Guariglio 2000. Citado en Morel, 2011). Esta orientación de las políticas culturales estará directamente vinculada al discurso de organismos internacionales como la UNESCO, que en sus declaraciones y recomendaciones afirman el valor de la cultura local, la diversidad y la identidad como factores claves para las políticas de desarrollo de los estados nacionales.

Marcela País Andrade señala que a lo largo de la década de 1990 el PCB atravesó varias gestiones que cuestionarían distintos aspectos de la estructura y el funcionamiento interno de los Centros Culturales.

El Programa Cultural ‘en’ Barrios pasó a llamarse Programa cultural ‘de’ Barrios -la cultura ahora, como observa Rabossi (1997) es conceptualizada como algo que constituye al barrio y no como una cualidad que se debe llevar a estos-. Se achicó el presupuesto de cada Centro Cultural y paradójicamente se crearon nuevos, y se realizaron importantes eventos públicos. Se problematizó y cuestionó al personal contratado y a contratar, así como la modalidad de contratos. Se orientaron y/o se apoyaron los espacios culturales ubicados en lugares carenciados, profundizando las prácticas asistencialistas (merenderos, apoyo escolar, etcétera) (País Andrade, 2011: 66).

En este contexto, Tamara Alonso (2005) señala que la apertura de nuevos Centros Culturales se realizó con convenios de gestión asociada en el marco de lo cual el PCB continuó con la incorporación de espacios de producción cultural vinculados a saberes y

prácticas culturales locales como la murga, el circo o el Teatro Comunitario (Alonso, 2005).

Asimismo, aparece el concepto de “bien cultural” como término que empieza a orientar la actividad artística en torno a la materialización del paso por los talleres de estos espacios (País Andrade, 2011). Se fomenta así la producción de bienes en la forma de muestras, premios, publicaciones comprendiendo esta orientación como una forma de incrementar el valor –y la valorización- del Programa. Como sostiene la autora anteriormente citada:

Esta mirada, en donde el bien funciona a modo de respuesta materializada de la práctica cultural, responde a una nueva lógica de entender la cultura, la cual se representa en bienes materiales y/o simbólicos, para (re) significarse como recurso (Yúdice, 2002). Como resultado de esta lógica economicista de cultura, se reformula el programa y sus objetivos. Ahora el Programa será fiel espejo de una Municipalidad que representa una política nacional estado-empresa: reestructuración, ajuste (País Andrade, 2011: 66).

Como sucedió con muchas políticas características del período neoliberal, detrás de una política de “descentralización” y redistribución de recursos se escondieron medidas de ajuste y desfinanciación pública. Bayardo y Lacarrieu señalan que:

Las iniciativas descentralizadoras comportan una democratización y una repolitización de los gobiernos locales. Sin embargo, mientras que en algunas perspectivas se trata de acrecentar las capacidades de gestión local de las políticas públicas, garantizando transparencia, participación y decisión política; en otras, se plantea como mera desconcentración y transferencia administrativa, en ocasiones sin recursos, desde las instancias centrales a las locales (Bayardo y Lacarrieu, 1999: 17).

De manera paralela vemos que el antiguo paradigma de difusión cultural persistió plasmándose en la gestación de megaeventos de exhibición cultural como “Buenos Aires no duerme”, “Buenos Aires vivo” o los Festivales Internacionales de Cine, Teatro y Tango (Alonso, 2005). Estas políticas constituyen un ejemplo de reconocimiento de

bienes culturales locales que fueron, a su vez, aprovechados para promover un circuito turístico de consumo cultural.

Comenzamos a observar un cambio de coyuntura respecto de la década de 1980 tanto en los circuitos de producción y circulación cultural como en el paradigma que sustenta a las políticas culturales, las cuales comenzaron a estar cada vez más orientadas por una comprensión de la cultura como “recurso” (Yúdice, 2002). Analizaremos, en primer término, las modificaciones en el campo de producción y circulación cultural específica del teatro en su vertiente popular para luego estudiar sus vínculos con las modificaciones en materia de políticas culturales.

2. Transformaciones en la vertiente popular del teatro porteño: de la plaza a la sala

Los años 90 dieron inicio a una nueva etapa en esta vertiente teatral que veníamos identificando desde los primeros años de la postdictadura vinculada a propuestas de teatro popular y callejero. De acuerdo con los relatos que describen esta década comenzó a observarse un declive de las propuestas teatrales callejeras, mientras que se identifica un resurgimiento de géneros artísticos populares como el circo o la murga (Alvarellos, 2007; Morel, 2011; Infantino, 2012). Héctor Alvarellos, director del grupo de teatro callejero La Runfla⁴², recuerda:

En 1996 La Runfla era uno de los poquísimos grupos que, practicando este lenguaje [el teatro callejero], mantenía su continuidad. El neoliberalismo que impuso el gobierno del presidente Menem⁴³ nos mostraba un espacio

⁴² Como mencionamos en el capítulo 3, este grupo fue uno de los que conformó el Movimiento de Teatro Popular en la década de 1980 durante el auge del Teatro Callejero en Buenos Aires. Este grupo se encuentra radicado desde entonces en el Parque “Dr. Nicolás Avellaneda” del barrio homónimo.

⁴³ Carlos Saúl Menem fue presidente argentino por dos períodos consecutivos de 1989 a 1995 siendo reelecto hasta 1999. Se trató de una de las presidencias más largas de nuestra historia y es recordado hasta el presente como el mandatario que llevó adelante las principales medidas de ajuste económico y social del régimen neoliberal en nuestro país. Durante estos años se llevaron a cabo profundas reformas al Estado. Este período se caracterizó, entre otras cosas, por una apertura de las importaciones a tasa cero, la flexibilización de los contratos de trabajo, acelerados procesos de privatización de los servicios públicos y

público abandonado, la gente recluyéndose en sus casas, ruptura del tejido social, individualismo, *delivery*⁴⁴, rejas (Alvarellos, 2007: 117-118).

Entre 1996 y 1997 sucedieron dos hechos relevantes en la trayectoria del Teatro Comunitario en Buenos Aires. Por un lado, Los Calandracas –aquel grupo de teatro callejero que había formado parte del MO.TE.PO.– deciden dar otro rumbo a su desarrollo profesional siguiendo los pasos del Grupo Catalinas Sur. Por otro lado, este último grupo –que hasta el momento alquilaba un espacio pequeño en el barrio donde realizaban sus talleres y guardaban sus materiales- deciden alquilar y luego comprar un galpón.

De alguna manera ambos grupos toman un nuevo rumbo en el desarrollo de sus propuestas. Si bien no abandonan el espacio público como contexto de actuación – ambos seguirán presentándose en plazas, parques y calles de sus barrios- hay una decisión de ampliar sus propuestas contando con espacios físicos desde donde convocar a los vecinos a formar parte de un proyecto artístico barrial. El espacio callejero comenzó a ser un elemento más de las propuestas pero ya no constituyó un diacrítico identitario diferenciador, lo cual fue acompañado por el cambio de la autodenominación, de teatro callejero a Teatro Comunitario.

Ahora bien, entendemos que estos cambios estuvieron atravesados por una lectura del contexto de época compartida por ambos colectivos. Esta lectura es realizada desde la actualidad por quienes formaron parte de aquel proceso que se dio en los años 90. Adhemar Bianchi analiza este momento de cambio sosteniendo que:

Concretamente el teatro callejero tenía en ese momento [principios de los años 80] un sentido, que era que salíamos de la dictadura, era ocupar el espacio público y democratizar si se quiere. Lo que pasa es que en términos de querer vivir del teatro se fue quedando....desaparecieron los grupos de teatro callejero y quedaron los actores. Dos actores, payasos, clown, circo

de las industrias, incremento de la deuda externa y endeudamiento del Estado, así como un aumento de los niveles de pobreza en la población (Svampa, 2005; Alayón y Grassi, 2005).

⁴⁴ El término inglés *delivery* significa reparto o entrega y se difundió en esta época como una opción para encargar comida desde el propio hogar. De esta forma, se estableció como alternativa para quienes desearan acceder a comida elaborada en establecimientos comerciales pero sin salir de la casa particular.

porque la gorra da para dos o tres. O sea, el teatro callejero profesionalmente da para dos o tres personas. Entonces, ahí desaparece el teatro callejero, excepto los grupos institucionales, con sala o no, comunitarios básicamente, que quieren hacer calle (Entrevista a Adhemar Bianchi, director de C.S., 2016).

Por otra parte, Ricardo Talento, director de Los Calandracas relata respecto de la decisión de formar un grupo de Teatro Comunitario:

Era un camino para seguir la profesionalización pero desde otro ámbito totalmente distinto que era el desarrollar un teatro con vecinos, desarrollar un teatro amateur pero a partir de una base profundamente profesional porque quedaba muy claro que no se podía hacer esto si no teníamos un conocimiento del oficio, un conocimiento técnico, un conocimiento profesional sino ¿que ibas a transmitir? (...) Entonces, bueno ¿qué pasaba? Teníamos un conocimiento de calle. En ese momento el grupo Los Calandracas también tocaban instrumentos, éramos más jóvenes y hacíamos acrobacia, hacíamos murga. Teníamos toda una cuestión que tenía que ver con el teatro popular, el teatro de calle (...). Por eso, este fue el único grupo de Teatro Comunitario que nació a partir de un grupo de teatro profesional. Un grupo que decidió tomar un rumbo profesional a través del Teatro Comunitario (Entrevista a Ricardo Talento, director del C.C.B., 2015).

Estas narrativas señalan una lectura de aquel contexto como un momento en el cual desarrollar experiencias colectivas de teatro callejero empezaba a ser cada vez más complejo. En ambos relatos aparece la cuestión de lo “profesional” y de cómo “vivir del teatro” en un contexto en el que salir al espacio público y participar de espectáculos en espacios abiertos comienza a ser menos habitual para la ciudadanía. La referencia a épocas de “*delivery* y rejas” citada con anterioridad, nos ubica en tiempos en los que se propagó, junto con un programa económico neoliberal, un ideal en el que primaban el individualismo y la reclusión en el espacio privado. Grimson ha señalado:

Como configuración cultural que excede un tipo de gobierno o de política económica, el neoliberalismo incidió -e incide- en los modos en que el

mundo es narrado, en los sentidos adjudicados al pasado y al futuro, en las características de los proyectos intelectuales, las prácticas de la vida cotidiana, la percepción y el uso del espacio, los modos de identificación y acción política (Grimson, 2007: 11).

Las narrativas de ambos directores muestran, por un lado, una lectura respecto de la práctica callejera como una forma artística que había tenido sentido de acción política en un contexto de “democratización” durante la década de 1980, pero a medida que fue cambiando el escenario social esta práctica ya no era sostenible por parte de grupos artísticos numerosos. De hecho, tal como afirma Adhemar Bianchi, los grupos más pequeños como cirqueros y payasos con espectáculos de pocos integrantes son los que van a poder mantener propuestas artísticas en espacios públicos consolidando lo que Infantino caracteriza como periodo de auge y definición del estilo de circo callejero (Infantino, 2012)⁴⁵.

Por otro lado, aparece la cuestión de cómo reproducir y resguardar los saberes vinculados al teatro callejero y popular que se habían profundizado durante los años 80 cuando la reproducción o la supervivencia de grandes grupos teatrales –característicos de la década anterior- se veían amenazadas. En este sentido, es interesante analizar cómo se implementaron estos procesos de institucionalización tanto en el Grupo Catalinas Sur como en el Circuito Cultural Barracas.

2.1. Catalinas Sur y las transformaciones en los modos de producción teatral

En el caso del grupo de La Boca existe un consenso entre quienes participan desde los primeros años, en que fue a partir de la obra *Venimos de muy lejos* que comenzaron a convocar más público y a realizar más funciones. Algo que en un principio el grupo hacía “para divertirse” empieza a tener una repercusión mayor y a volverse una

⁴⁵ El estilo de circo callejero es definido por Julieta Infantino como una “modalidad estrechamente vinculada con la utilización de técnicas circenses llevadas al espacio de actuación callejera” (Infantino, 2012: 133). Se trató de un estilo que adquirió características locales y que se difundió ampliamente durante los años 90 en muchos casos como opción laboral para artistas individuales o grupos reducidos frente a los crecientes niveles de precarización y flexibilización en el mundo del trabajo.

actividad más regular. Obstáculos para ensayar y actuar regularmente en la plaza Islas Malvinas⁴⁶ a partir de las inclemencias del tiempo y de la construcción de la autopista Buenos Aires-La Plata que atraviesa la plaza e interrumpía las presentaciones fueron dificultando el uso de este espacio fundacional. Frente a esta realidad en 1997 el grupo comienza a alquilar un viejo galpón del barrio, el cual compraría dos años después.

Hay varios elementos entonces que surgen en este momento de inflexión en la historia de Catalinas. Retomando aquello que señalan los protagonistas, estos elementos tienen que ver con un deseo y una necesidad de seguir haciendo teatro de manera colectiva, así como de sostener el proyecto en el tiempo a pesar de los inconvenientes que presentaba el uso del espacio público como eje de la práctica para esta continuidad. Nos resultó relevante analizar este momento en la trayectoria del grupo porque marca un nuevo rumbo de reproducción y crecimiento. Recurrimos entonces a las narrativas que pudimos recoger de integrantes analizando cómo se construyen estos relatos, entendiéndolos como interpretaciones de sucesos acaecidos antes que su descripción (Ochs, 2000). Es la búsqueda de un sentido de continuidad lo que orienta esta construcción discursiva, ordenando los hechos de acuerdo a las emociones que nos genera el recordar o el contar, construyendo la trama de lo sucedido.

En este sentido, al hablar de cómo cambió el grupo a partir de contar con una sala Adhemar Bianchi sostiene:

Y en el sentido de que una cosa es juntar todo un día, hacer una función y volver a guardarlo. Y otra es mantener una sala, entonces tenés que tener una organización de producción de espectáculos y de ideas y de qué hacer con esto y de cómo lo vas armando mucho más complejo. Empezas a necesitar más apoyos (Entrevista a Adhemar Bianchi, director C.S., 2016).

El director de Catalinas Sur señala aquí una necesidad de cambiar el modo de producción artística. Al tener una sala o un espacio físico que sostener, el grupo requería “una organización de producción de espectáculos” y una estructura más compleja con

⁴⁶ Ubicada en el centro del barrio de La Boca entre las calles Caboto, Arzobispo Espinoza, 20 de septiembre y la Autopista Buenos Aires – La Plata.

diferenciación de roles. Sostenemos que a partir de estas transformaciones Catalinas Sur desarrollará la estructura que mantiene con algunos cambios hasta el día de hoy.

Entre quienes estuvieron en la primera etapa de Catalinas Sur, antes de la mudanza al galpón, esos tiempos aparecen como una época de actividad teatral más informal, caótica, “artesanal” y en algún punto amateur. Sin embargo, se señala que para lograr un crecimiento de la propuesta artística se volvió necesario crear marcos más formales de producción. Así, Alfredo Iriarte, coordinador teatral e integrante de Catalinas desde sus inicios, recuerda:

Porque Catalinas Sur, todo muy romántico, pero eso era un encuentro semanal, un ensayo semanal en la plaza el fin de semana. Al que yo llegaba puntual y empezaba puntualmente una hora y media, tres horas después del horario convenido. Ese era uno de los quilombos por los cuales no se podía progresar en muchas cosas. Y era así: mate o juntarnos en la casa de alguien, y ensayar en el living de una casa diciendo la letra mientras se comía. Era muy... No relajado, era intenso, pero no dentro de las convenciones teatrales que ahora vive Catalinas. Esa era otra realidad. Después se empezó a sujetar por estas cosas. Teníamos otras pretensiones, que fuera mejor, más lindo, que se viera, que se entienda. Que toda la potencia no esté dispersa solamente en un evento social catártico sino que fuera un espectáculo, que los que llegaran para hacer teatro se vieran bien. Bueno, eso siempre existió la pretensión, pero después lo fuimos logrando (Entrevista a Alfredo Iriarte, coordinador de C.S., 2017).

Este relato, por un lado, presenta un aspecto de la producción artística que muchas veces queda oculto detrás de visiones “románticas” o “bohémias” acerca del arte y que tiene que ver con el trabajo, el orden y la estructura que requiere este tipo de actividad. Existe un modelo idealizado del/a artista como un sujeto que se guía por su creatividad y su talento, que no se somete a rutinas, en el cual se oculta que la creación artística no sólo tiene que ver con una inspiración sino también con un trabajo que muchas veces resulta repetitivo y que lleva horas de dedicación. Esta visión ha sido también sostenida por investigaciones que definen el arte como el ámbito de la creatividad por excelencia, donde se expresa el carácter esencial de una sociedad. Esta tradición toma al/la artista y

a la obra de arte como los puntos centrales de análisis y no las redes de cooperación que se involucran en la producción artística (Becker, 2008).

Entonces, lo que aquí señala el entrevistado es que como el grupo –o al menos una parte de él- quiso mejorar sus producciones artísticas y que no fueran “solo un evento social” tuvieron que ir ajustando ciertas “convenciones teatrales”, que normalmente implican aumentar la cantidad de ensayos, respetar horarios pautados, dedicar un tiempo más estricto al trabajo artístico. Esto marca también un deseo de ir más allá de lo celebratorio y del convivio (Dubatti, 2003).

De alguna manera, lo que fuimos observando a partir de las entrevistas y los registros realizados es un cambio en el modo de producción teatral callejero a uno de sala. El uso del espacio público para realizar presentaciones no fue concebido como algo definitorio de la práctica. Posteriormente, hacia finales de los años 90 y principios del nuevo siglo se ira construyendo una definición más específica de esta propuesta en torno a la categoría de “Teatro Comunitario”.

Como sostiene Stolovich, la creatividad es esencial para la producción cultural, sin embargo, por sí sola no es suficiente ya que la oferta de bienes culturales requiere también de un proceso de producción y distribución al igual que otras actividades económicas. Este autor explica que las actividades culturales pueden ser clasificadas según el modo de producción de sus objetos culturales y que en el caso de las artes escénicas este es artesanal, personalizado y que no existe posibilidad de reproducción masiva (Stolovich, 1997). Sin embargo, a partir de los relatos que pudimos recabar acerca de la historia del Grupo de Teatro Catalinas Sur sostenemos que dentro de las artes escénicas y particularmente del teatro existen matices en las formas de producción que conllevan diferencias. Así, cuando un grupo pasa a tener una sala, la cual debe sostener económicamente, los procesos de producción y distribución se transforman, como veíamos reflejado en las palabras del director de Catalinas Sur, requiriendo de una producción de obras más regular y constante.

Luego de la mudanza al galpón en 1997 el grupo estrenó un espectáculo que es hasta la actualidad su obra más conocida y convocante; este es *El Fulgor Argentino, Club Social y Deportivo*. Este espectáculo cuenta las vicisitudes de un club de barrio a lo largo de 100 años (1930-2030) que se ve atravesado por diferentes hechos históricos de

nuestro país. Cada momento histórico está representado por referencias ineludibles para el público, por la música y la vestimenta características de la época, interpelando durante todo el espectáculo a quienes asisten. Esta obra ha estado en cartel con pocas interrupciones desde su estreno contando siempre con un caudal de público muy numeroso. A su vez, con *El Fulgor* el grupo viajaría al Festival Grec de Barcelona en el año 2001, hecho que aún persiste como un acontecimiento significativo en la memoria de quienes estaban en ese momento y en la trayectoria internacional del grupo.

Las narrativas de quienes estaban en Catalinas desde antes de este estreno señalan que este espectáculo le dio una difusión masiva al grupo. Asimismo, señalan que este éxito implicó que por más de 10 años no se pudiera crear un espectáculo teatral nuevo⁴⁷. Durante ese tiempo el grupo fue profundizando en otros lenguajes artísticos elaborando diferentes espectáculos más cortos, con menos actrices y actores en escena. Ejemplos de estos son *La niña de la noche* (1999), primer producto del taller de títeres; *Los negros de siempre*, resultado de los talleres de percusión, títeres y baile popular; el espectáculo *Sudestada* (2002), un sainete circense resultado del taller de circo. Estas producciones llevaban menos tiempo de elaboración que un espectáculo que debía incluir al grueso de los integrantes como venían siendo las obras teatrales – tanto *Venimos de muy lejos* como *El Fulgor Argentino*- que ponían entre 60 y 100 vecinos-actores y vecinas-actrices en escena. De tal forma, mientras *El Fulgor* continuó “llenando sala”, la producción de espectáculos nuevos se diversificó hacia otras expresiones. Esta diversificación también estuvo marcada por la oferta de talleres que como señalábamos anteriormente Catalinas Sur brindaba con el apoyo del Programa Cultural en Barrios.

A partir de estos procesos que estamos analizando se definiría con el paso de los años uno de los ejes de este grupo de Teatro Comunitario que tiene que ver con el énfasis volcado hacia la producción artística y el desarrollo de dramaturgias propias. El objetivo de todos los talleres que organiza el grupo –el de iniciación teatral, títeres, talleres musicales, etc.- es que esos saberes luego se plasmen en una producción del grupo.

⁴⁷ Recién se volvió a estrenar un nuevo espectáculo en 2013. Este fue *Carpa Quemada. El circo del centenario* que reconstruye varios momentos históricos del siglo XIX hasta rememorar los festejos del centenario de la patria utilizando como disparador la quema de la carpa de circo del payaso Frank Brown dispuesta en el centro de la ciudad porteña. Para profundizar en este hecho histórico ver Seibel (1993, 2006).

Si bien podríamos pensar que este foco en la producción fue una imposición que provino desde el Estado local –a través del Programa Cultural en Barrios- hacia el grupo, creemos que es necesario complejizar estas visiones ya que más allá de los objetivos que guían una política pública una vez que esta es implementada en terreno las personas o los colectivos “destinatarios” la reciben, interpretan, experimentan de diferentes maneras; a veces imprimiéndoles nuevos significados (Shore, 2010).

El concepto de “producción” suele remitir a una idea de producción en serie de las industrias, en este caso, culturales. También es un concepto que se suele asociar al ámbito comercial, ya que se producen objetos para ponerlos a la venta. Sin embargo, en el caso de Catalinas este concepto adquiere actualmente algunas particularidades revelando que los sentidos que atraviesan los conceptos son continua e históricamente disputados. En nuestro caso podemos explicar este concepto en relación a dos ejes: uno vinculado con las nociones de participación en lo artístico y otro con cómo se aprovechan y distribuyen los recursos de la producción.

Compartimos un fragmento de entrevista realizada a Nora Mouriño, coordinadora y directora artística del grupo:

La idea es que si vos venís a aprender teatro te sumas a un proyecto. La idea del taller de teatro, básicamente, no es que venís a ‘tomar’ porque nosotros no somos una escuela teatral, entonces no venís a tomar el saber teatral para irte a hacer teatro comercial. No, no te vamos a enseñar eso. Lo que estamos enseñando es a ser parte de un proyecto comunitario. Entonces, el taller de teatro es el que después integra los elencos. El taller de títeres lo mismo (Entrevista a Nora Mouriño, coordinadora de C.S., 2015).

El objetivo de este tipo de grupos es brindar un espacio adonde puedan acercarse desde quienes deseen expresarse artísticamente, quienes busquen un espacio lúdico hasta quienes necesiten un ámbito de socialización. Pero más allá de las motivaciones de quienes se acercan, el grupo de coordinadores propone brindar un espacio donde todos los vecinos puedan participar de hechos artísticos y sean parte de un proyecto colectivo que perdure en el tiempo. De esta forma, los Talleres no están orientados hacia la formación de artistas individuales sino hacia un acercamiento, aprendizaje y puesta

en acto de distintos lenguajes artísticos colectivamente con el objetivo final de incorporarse a los elencos. A diferencia de los Talleres ofrecidos en los Centros Culturales del PCB que no tienen un sentido de integralidad unos con otros ya que dependen de la oferta cultural que se abre cada año para los vecinos, los talleres que desarrolla Catalinas Sur dependen de los lenguajes artísticos o de las técnicas teatrales que se necesiten profundizar para nutrir los espectáculos propios del grupo. Este “uso” de una modalidad de taller –adoptada a partir de la articulación con el PCB- fue apropiada pero con los años fue modificada para ajustarse a las necesidades del grupo y también a su forma de concebir el rol social del arte y su noción de artista. Profundizaremos en estos aspectos más adelante, pero para ilustrar más claramente lo que queremos señalar, retomamos las palabras de Adhemar Bianchi respecto de la oferta de talleres artísticos abiertos a la comunidad:

Bianchi: Tenes que estar rápido para darte cuenta cuando no funciona más. Por ejemplo, el circo, que lo hicimos [como taller] y después nos dimos cuenta que se llenaba de tipos que vienen para aprender y después hacer...

Entrevistadora: ... ¿para adquirir una destreza?

Bianchi: Claro. Entonces, no, en todo caso que aprendan circo los que ya están. Y bueno, es prueba y error. Y ése es el desafío, darte cuenta de las cosas (Entrevista a Adhemar Bianchi, director C.S., 2016)

Lo que nos permite pensar esta narrativa tiene que ver con una disyuntiva que fue surgiendo respecto de la modalidad de los talleres artísticos gratuitos ofrecidos en el espacio de Catalinas Sur, con docentes del grupo. El director señala que abrir un taller de circo para formar artistas circenses que luego no estaban interesados en formar parte del proyecto comunitario no era funcional a la reproducción del proyecto, al menos en los términos en que se buscaba hacerlo. Implicaba reproducir modos de formación y aproximación a la práctica artística que no tienen un eje en lo “comunitario”, no construyen vínculos perdurables y organización en la comunidad.

Ahora bien, para llevar adelante estos espacios de talleres, de incorporación a elencos y de creación de espectáculos, así como elaborar espectáculos regularmente es necesario contar con integrantes que manejen ciertos saberes y lenguajes elaborando poética o estéticamente lo que se quiere comunicar. En este sentido, quienes coordinan las

distintas áreas artísticas son integrantes que participan del grupo desde niños – generalmente hijos de los vecinos históricos del grupo- o desde muy jóvenes. De esta forma, Catalinas Sur puede contar con una producción regular de espectáculos que están a cargo de integrantes que se fueron formando profesionalmente dentro del grupo a partir de realizar talleres adentro y por fuera el colectivo⁴⁸. Esto permite que la mayoría de los vecinos que actúan puedan hacerlo en su tiempo libre, ya que involucrarse en los procesos de producción y gestión implica una disponibilidad que no todos tienen.

Las interpretaciones que aparecen respecto de estos procesos de crecimiento del grupo en cantidad de vecinos, formas de organización interna por elencos, diversificación de áreas artísticas y cambios en las formas de producción suelen puntualizar en el hecho de que si no se hubieran realizado estas transformaciones el grupo habría desaparecido o continuaría realizando unas pocas funciones por mes en la plaza del barrio. Así, se indica por ejemplo que “un grupo que no crece, muere” y que es necesario realizar cambios y adaptaciones para que la propuesta persista en el tiempo. Sin embargo, también fue señalado que esto implicó dejar de lado otras dinámicas internas al grupo, como las asambleas o los procesos de creación más abiertos y prolongados. Como consecuencia, quienes van ingresando lo hacen a una estructura que ya está establecida, donde los espacios de participación organizativa son menores.

De esta forma, vemos cómo desde mediados de los años 90, Catalinas Sur comenzó un proceso de institucionalización el cual comenzó con una redefinición de su propuesta abandonando la categoría de “Al Aire Libre” y de esta forma el eje puesto en el teatro callejero o de plaza disputando así un lugar de legitimación en el campo teatral con otro tipo de vínculo arte-político. El foco ya no estuvo puesto en la apropiación del espacio público o la “democratización” de bienes culturales como estrategia de participación sino en la construcción de otra manera de acción colectiva, centralizada en promover el protagonismo de los vecinos en la producción cultural. En este sentido, la propuesta pasaría a estar centrada en la disputa en torno a quienes pueden acceder a la categoría de

⁴⁸ El Grupo de Teatro Catalinas Sur cuenta hoy con un equipo de coordinación, gestión y dirección de espectáculos que se divide de acuerdo a las diferentes tareas que es necesario llevar a cabo tanto en el espacio de los talleres, como en la dirección artística y en la gestión de recursos. Este equipo está conformado por 10 personas que se dividen la coordinación de los talleres de teatro (de adultos, niños y adolescentes), el área de gestión de recursos y financiamientos y la dirección o asistencia de dirección de espectáculos. Por otro lado, el área musical se encuentra a cargo de uno de estos coordinadores y cuenta con alrededor de 12 docentes –aunque este número va variando de año en año-. A la cabeza de todo el proyecto se encuentra Adhemar Bianchi.

productores culturales, y no sólo consumidores de cultura en un contexto de mercantilización de las expresiones culturales. Esta redefinición es correlativa de una transformación en el modo de producción artística del grupo de La Boca que implicó el abordaje de nuevos lenguajes artísticos con la conformación de elencos y la creación regular de espectáculos para sostener en la cartelera de su nueva sala teatral.

2.2. El Circuito Cultural Barracas: nuevos caminos de profesionalización

El Circuito Cultural Barracas surgió en 1996 como un proyecto emergente del Grupo de Teatros Ambulantes Los Calandracas. Tal como analizamos en el capítulo anterior, a fines de los años 80 un grupo de egresados del Instituto Municipal de Teatro de Avellaneda se había agrupado bajo la dirección de Ricardo Talento, artista que contaba con experiencia en el campo teatral desde fines de los años 60, para explorar en el lenguaje del teatro callejero. La decisión de continuar como grupo luego de su formación artística ya había marcado, según relatan los protagonistas, la decisión de no seguir una carrera profesional de manera individual sino “desarrollarnos artísticamente dentro del grupo” (Entrevista a Corina Busquiaz, coordinadora del C.C.B., 2015). Como describimos en el capítulo 3, la década de 1980 vio el despliegue de una gran cantidad de grupos de teatro callejero en el espacio público comprendiendo este tipo de actividad cultural como una forma de democratización de la cultura pero también con un sentido de crítica y denuncia social luego de los años del régimen dictatorial.

Sin embargo, Corina Busquiaz, integrante de Los Calandracas y coordinadora del Circuito señala que entrando en la década de 1990 comenzaron a percibir cambios en el campo teatral:

Empezamos a ver que se venía una época donde ya no se valoraba al teatro de calidad. Empezamos a ver que se venía una época donde no estaba bien valorado, no se valoraba y que teníamos que buscar otro rumbo (Entrevista a Corina Busquiaz, coordinadora C.C.B., 2015).

Como sostuvimos en el capítulo 2, a medida que fueron avanzando los programas de ajuste estructural durante los años 90 por parte de organismos financieros internacionales y se perfilaban nuevas crisis sociales y económicas, una de las estrategias que se adoptaría principalmente hacia fines de esta década fue el fortalecimiento de algunos “tipos de cultura” vinculados con proyectos de inclusión social, empoderamiento de sectores empobrecidos, crecimiento económico a través de la creación de empleos o del consumo turístico, entre otros.

Estamos hablando de un contexto donde la cultura fue cada vez más concebida como un recurso valorado en ciertos ámbitos por su “potencial” para lograr avances en las condiciones sociales y/o económicas de las sociedades. La cultura se volvió una esfera de inversión, pero con la condición de que los proyectos tuvieran resultados instrumentales en otras áreas como la salud, la educación, la formación de capital social, etc. (Yúdice, 2002, Infantino, 2018a). Se produjo, en este sentido, una retracción del gasto público en áreas que no fueran “rentables” o no tuvieran algún tipo de rédito social y/o político, lo cual afectó al sector artístico y cultural de manera directa en los argumentos difundidos para obtener financiamientos y en las formas de valorar esta actividad (Belfiore, 2002).

Pensemos que en el caso de Argentina, estamos hablando de un período en el que crecía la hegemonía de los discursos que avalaban una retracción del Estado como garante de derechos y una mayor apertura del mercado (Svampa, 2005). En el campo teatral, específicamente la década de 1990 se caracterizó por una falta de estímulos y subsidios para la actividad teatral (Ordaz, 1999). Esta realidad se tradujo en la organización de una parte de este sector en torno al Movimiento de Ayuda al Teatro Argentino, que frente a la amenaza de gravámenes impositivos sobre la actividad, el cierre de teatros y la falta de presupuesto para salas oficiales, comenzaron a reclamar por una ley de promoción y apoyo al teatro argentino. Esta reivindicación se logró finalmente en abril de 1997 con la sanción de la Ley Nacional del Teatro y la posterior creación del Instituto Nacional del Teatro⁴⁹, organismo de fomento y protección a la actividad teatral no comercial.

⁴⁹ Se considera como salas de teatro independiente a aquellos espacios escénicos convencionales y no convencionales que no superen las trescientas localidades. Este organismo tiene como objetivo promover y apoyar la actividad teatral en todo el territorio del país, fomentando las actividades teatrales a través de

Cuando la entrevistada que citábamos anteriormente señalaba que empieza a ver un cambio en las formas de valoración de la actividad teatral entendemos que se refiere a la retracción en las líneas de apoyo al arte por parte del Estado. Los nuevos “rumbos” que señala Busquiazó tuvieron que ver, por un lado, con la decisión de replicar la experiencia del Grupos de Teatro Catalinas Sur abriendo una nueva opción de actividad artística orientada hacia el desarrollo comunitario del arte. Así, conformaron el Circuito Cultural Barracas -segundo grupo de teatro comunitario de Buenos Aires-. Por otro, el Grupo Los Calandracas siguió sosteniéndose y desarrolló una línea de trabajo con variantes de la herramienta de teatro foro que describimos en el capítulo 3 adaptada para trabajar en instituciones. Como abordamos en el capítulo 3, el teatro foro es una de las técnicas que componen la metodología del Teatro del Oprimido; esta herramienta en particular presenta situaciones de opresión frente a las cuales el público puede pasar a intervenir en la escena. Esta iniciativa se denominó “Teatro para Armar”, tiene continuidad hasta la actualidad y comenzó con una invitación para participar en un Congreso Internacional de Pediatría acompañando la presentación del presidente de la Sociedad Argentina de Pediatría con una intervención teatral sobre problemáticas en la comunicación médico-paciente. De acuerdo a lo que relatan Los Calandracas, la presentación fue tan exitosa que decidieron multiplicar la experiencia en distintos hospitales de la ciudad, siendo contratados por el Ministerio de Salud de la Municipalidad de Buenos Aires. A lo largo de los años, Los Calandracas siguieron articulando con otros organismos del Estado local que contrataron los talleres de “Teatro para Armar” pero de manera discontinua.

La narrativa de Corina Busquiazó se da en el marco de recordar cómo aquel grupo que comenzó realizando teatro callejero en plazas y parques de la ciudad se vuelca hacia iniciativas más vinculadas con la intervención en problemáticas sociales y el desarrollo comunitario a partir de una lectura que realizaron sus integrantes respecto del contexto de valoración del arte. De esta forma, creemos que, por un lado, puede tratarse de una apropiación estratégica por parte de los productores culturales de los discursos, principalmente difundidos por parte de organismos internacionales, que instaban a valorar la cultura como un agente de desarrollo comunitario, de fomento a la participación y de inclusión social (Belfiore, 2002; Camarotti, 2014; Infantino, 2018a).

concursos, certámenes, muestras y festivales; otorgando premios y becas; estimulando la conservación y creación de espacios teatrales y difundiendo el conocimiento del teatro, su enseñanza, su práctica y su historia (Fuente: <https://www.cultura.gob.ar/institucional/organismos/instituto-nacional-del-teatro/>)

Como ha sostenido Yúdice “(...) la cultura ya no se experimenta, ni se valora ni se comprende como trascendente” (Yúdice, 2002: 26), sino, más bien, como un recurso útil para el desarrollo.

Por otra parte, este proceso también evidencia que dichas estrategias son complejas y no son unidireccionales ni unívocas. En definitiva, una vez instalada la apreciación instrumental de la cultura como recurso “para”, los actores sociales intentan insertarse en ese contexto, apropiarse y/o amoldar los discursos y de esta manera lograr reconocimiento tanto simbólico como material. Sin embargo, al mismo tiempo debemos considerar que estos procesos no pueden ser vistos, de modo lineal como imposiciones. De algún modo, la búsqueda del Circuito Cultural Barracas por encontrar otra modalidad de hacer el arte que querían hacer, encontró en este contexto “nuevos rumbos” para repensar el potencial social/comunitario de sus acciones artísticas, que, de acuerdo a sus apreciaciones, ya no se lograban a través de las propuestas de teatro callejero. Así, los sentidos otorgados a esos “usos de la cultura” para el desarrollo comunitario, la participación, la inclusión/transformación social, serán negociados, tensionados y/o resignificados en función de los propósitos de los propios productores culturales. En ocasiones, tal como sostiene Infantino (2018a), existirán márgenes para accionar en función de los propios posicionamientos político-ideológicos de los protagonistas y en otros casos el margen será más escaso. Volveremos sobre estos aspectos más adelante.

Ahora bien, retornando al contexto de surgimiento del Circuito, resulta imprescindible destacar la profundización de los vínculos con el grupo Catalinas Sur. En 1995 los grupos Diablomundo, Los Calandracas, Catalinas Sur y La Runfla, ex integrantes del disuelto MO.TE.PO., se reencontraron para elaborar dos espectáculos callejeros: *Le robaron el río a Buenos Aires*, obra que circuló por 10 plazas de la ciudad y *Utópicos y Malentretenidos* presentada en Parque Lezama y en el Centro Cultural del Sur (Alvarellos, 2007). A partir de compartir estas experiencias y de las trayectorias entrecruzadas con el grupo de La Boca, Los Calandracas decidieron apostar por un nuevo proyecto que implicaba alquilar un espacio físico propio adonde se pudieran acercar los vecinos de Barracas –los integrantes vivían todos en aquel barrio- y retransmitir los saberes que venían adquiriendo desde su formación y experiencia en el Teatro Callejero. Como señala Busquiazó, “nos empezó a seducir su práctica, lo que

ellos hacían. Empezamos a soñar con esto, con la posibilidad de trabajar nosotros con nuestros vecinos [poniendo nuestros conocimientos] al servicio de la comunidad” (Entrevista a Corina Busquiazó, coordinadora del C.C.B., 2015).

Los primeros espacios desde los que se convocó a vecinos y artistas del barrio fueron, por un lado, la murga-teatro *Los Descontrolados de Barracas* surgida a partir de la exploración en el género murguero pero con la “impronta” teatral del grupo. Los primeros bombos comprados para la murga fueron adquiridos a través de una rifa organizada en el barrio donde se ofrecía una serenata a cargo de las/los artistas. Y, por otro lado, la fiesta de payasos organizada el primer sábado de cada mes, llamada *El Chalupazo* donde distintos/as artistas presentaban sus actuaciones. Estas ocasiones terminaban siendo verdaderas fiestas con venta de comida en la calle y duraban hasta altas horas de la noche llegando a convocar a cientos de personas.

En sus inicios, el grupo contó con un aval de la Secretaria de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, organismo con el cual habían trabajado brindando talleres de *Teatro para Armar*, pero para empezar a alquilar un local tuvieron que invertir dinero de sus trabajos con aquella experiencia. Asimismo, recibieron ayuda del grupo vecino de La Boca organizando actuaciones en el barrio y recibiendo materiales diversos.

Al igual que Catalinas Sur, el Circuito Cultural Barracas recibió apoyo del Programa Cultural en Barrios para brindar talleres en el nuevo espacio. Sin embargo, en este caso tampoco hubo una identificación con la figura del “Centro Cultural”. El grupo de Barracas buscó diferenciarse a partir de su nombre haciendo referencia a la circulación del arte por el territorio y no su centralización en un espacio.

Como describimos, los primeros productos del nuevo grupo de Teatro Comunitario fueron la murga-teatro y la fiesta de payasos. Mientras tanto el *Teatral Barracas* – espacio del grupo donde se elaboran obras con los vecinos-, fue creando su primer resultado. *Los chicos del cordel* se estrenó en 1998 y fue un espectáculo callejero en el que vecinos-actores, vecinas-actrices y público recorrían distintos sectores de Barracas. Esta primera creación del *Teatral* mezclaba elementos del grotesco, la murga, técnicas circenses y del payaso y tuvo una gran repercusión convocando a cientos de espectadores y espectadoras, así como llamando la atención de la crítica teatral. Como señaló Lola Proaño Gómez:

Los chicos del cordel ofrece una visión crítica que apunta fundamentalmente al abandono de la juventud. Los personajes/actores caracterizados con narices deformantes, grandes cejas negras, pelucas de colores y movimientos de gigantescos muñecos, recorren el barrio y al hacerlo, recuerdan el pasado, frente al cual el presente se manifiesta profundamente deteriorado (...). Hoy el barrio es soledad y temor frente a la aparición de estos “otros”, elementos extraños amenazantes “para la gente decente”, los chicos del cordel cuya presencia parece ineludible (“no cruce de vereda/ que enfrente también estamos, para bien o para mal”) (Proaño Gomez, 2003: 238).

Así, el espectáculo interpelaba a la sociedad a no correr la mirada del empobrecimiento y la marginación social producto de las políticas de ajuste neoliberal que ya para estos años comenzaban a ser cada vez más visibles.

Desde entonces, el grupo ha creado cuatro espectáculos teatrales más, numerosas presentaciones en el Circuito Oficial del Carnaval Porteño, un grupo de percusión y el área musical del grupo denominada *El Circuito en Banda*. Además, Los Calandracas continúan realizando talleres de *Teatro para Armar* en la sala del Circuito adonde concurren escuelas que debaten diferentes problemáticas.

De esta forma, el grupo originario de Los Calandracas ha generado a lo largo de los años diferentes proyectos artísticos que fueron ampliando la propuesta, incorporando vecinos del barrio y permitiendo de esta forma su continuidad. A diferencia de Catalinas Sur, el Circuito Cultural Barracas tuvo una base de artistas profesionales que fueron diversificando su proyecto original desde un grupo de teatro callejero a un grupo de teatro comunitario. Así el proyecto de Los Calandracas se fue ampliando hacia una propuesta teatral comunitaria abierta a los vecinos del barrio:

Hay tanta oferta de cosas para hacer, de lugares. Y también creo que la gente hace cada vez más cosas. Está esta cosa del tallerismo instalado en el porteño. Y no es un taller, es un espacio de participación y vos venís a participar, a ser parte. Cuando vos le decís: mira está el taller los días lunes pero también el aprendizaje pasa por que vos hagas teatro. ¿Cuántas escuelas hay en la ciudad de Buenos Aires que hasta que llegás a hacer

teatro que sé yo cuánto pasa? Mira qué importante que para formarte vos también vas a ser parte de un espectáculo, que tiene determinadas características, que tiene este marco. O sea, no es que te mandamos a actuar. Pero te da esa posibilidad. Porque las escuelas de teatro siempre trabajan con lo que vos no sabes. Supuestamente vos no sabes. El Teatro Comunitario es al revés, trabaja con todo lo que el vecino sabe (Entrevista a Corina Busquiaz, coordinadora del C.C.B., 2015).

Al igual que vimos en el caso de Catalinas Sur, el Circuito Cultural Barracas se identifica diferenciándose de las “Escuelas de teatro” y de los “talleres”. Es necesario señalar, para contextualizar esta narrativa, que al menos desde la década de los años 60 en el campo teatral venía gestándose un proceso por el cual la formación específica en actuación comenzó a adquirir cada vez más centralidad para el desarrollo de actrices y actores⁵⁰. A medida que fue avanzando esta nueva dinámica, fueron afianzándose como espacios de formación talleres o escuelas privadas a cargo de “maestros” que siguen distintos linajes de actuación y que desarrollan esta opción como una salida laboral, donde los estudiantes pueden pasar muchos años formándose. Como señala Battezzati, “durante la década del noventa, y con más fuerza a partir de la primera década de este siglo, los talleres de actuación privados de los estilos de actuación más variados se multiplicaron exponencialmente en Buenos Aires” (Battezzati, 2017: 47).

Ahora bien, en función de este contexto, la identidad de los grupos de Teatro Comunitario se constituyó conformando un “nosotros” y a la vez uno o varios “otros” de los que los sujetos se distinguen y con los que marcan un límite. En este proceso de identificación a través de la construcción de una alteridad estos grupos elaboraron sentidos acerca del arte y de su rol social. Esta idea de participación que aparece en el discurso de la entrevistada, tiene que ver entonces con el giro del grupo hacia una propuesta inclusiva y comunitaria donde no se parte del desconocimiento de los vecinos sino de sus saberes y experiencias culturales muchas veces deslegitimadas.

El teatro es comprendido como una “forma de comunicación perfectamente utilizable por el pueblo, como forma de conocimiento que no carece de entrenamiento previo” (Boal, 2015: 9). Concebir al teatro como un lenguaje implica desacralizarlo, volverlo

⁵⁰ Como señalamos en el capítulo 3 en las antiguas compañías teatrales de principios del siglo XX los actores aprendían el oficio a través de la imitación y la experiencia colectiva en estas grupalidades.

una forma de comunicación y de conocimiento accesible para ser utilizado por cualquier persona. Esto construye una idea de “artista” que discute con ciertos criterios del arte occidental o del arte “culto” como el de originalidad –lo totalmente novedoso- o el de genialidad –arte como capacidad exclusiva de una elite de “artistas- que muchas veces son tomados como criterios universales de lo que es el “arte” fuera de todo contexto histórico y/o geográfico. Como señala Carolina Wajnerman, siguiendo estos parámetros un/a artista es una persona que posee capacidades particulares o cierta “genialidad”, alguien formado/a, cultivada/o o especializada/o que crea obras originales y se dedica a presentarlas en un espacio destinado para este fin (Wajnerman, 2009).

De esta forma, la lectura que surge en la narrativa de Busquiazó conlleva ciertas ideas acerca de cómo se propone un acercamiento a la práctica artística dentro de estos grupos, y por lo tanto, de lo que se entiende por “arte” y por “artista”. En este sentido, los vecinos que se acercan no son comprendidos como envases vacíos de conocimiento o como páginas en blanco sino como sujetos históricos, con experiencias, competencia comunicativa, saberes y tradiciones culturales. Es decir, como actores sociales y culturales, intérpretes de su propia cultura –en el sentido de constructores de sentidos acerca del mundo y de *performers* o actuantes de una cultura-.

Como analizamos en nuestra tesis de licenciatura, los recursos expresivos o los relatos que se utilizan en las obras de Teatro Comunitario por lo general surgen a partir de historias personales que abrevan en memorias colectivas y de compartir cierto bagaje cultural del cual los vecinos hacen uso y que luego van conectando con el sentido o el mensaje que quieren transmitir en el espectáculo (Mercado, 2015). Este “uso” que los vecinos le dan a este “capital cultural” (Bourdieu, 1987) da cuenta de su competencia comunicativa, la cual “involucra conocer no solo el código de la lengua, sino también qué decir, a quién, y cómo decirlo apropiadamente en cualquier situación dada. Se relaciona con el conocimiento social y cultural que se supone que los hablantes tienen para ser capaces de usar e interpretar las formas de la lengua” (Saville Troike, 2005: 32).

De esta forma, si se entiende que todos somos actores sociales, culturales e históricos no es posible comprender a quienes se acercan a aprender un nuevo lenguaje como individuos que “no saben” sino, por el contrario, recuperar la agentividad de los sujetos para manejar códigos y saberes culturales y por lo tanto compartidos. Esto guarda

relación con la conceptualización de arte popular que realiza Ticio Escobar, quien sostiene que se caracteriza por “su posibilidad de expresar estéticamente determinadas situaciones históricas desde la óptica de una comunidad que se reconoce en sus signos y se sirve de ellos para comprender dichas situaciones y actuar sobre ellas” (Escobar, 2004: 153).

En este sentido, se retoman ciertas trayectorias de la educación popular que sostienen que el conocimiento es construido a través del diálogo, donde cada sujeto trae saberes y experiencias que permiten esta construcción (Brito Lorenzo, 2008). Se valora, así, al actor social con sus aprendizajes y conocimientos previos, así como con sus tradiciones populares y culturales. Se cuestiona la idea de que el saber es un producto del hacer de “los que saben”, los “especialistas” legitimando los conocimientos producidos en el “hacer social” (Roitter, 2009).

Es entonces a través de estas maneras de conceptualizar la práctica artística colectiva, comunitaria que se cuestionan formas canónicas de concebir el arte y a los/las artistas que caracterizaron ampliamente el campo teatral en Argentina. Paralelamente, es en estos procesos en los que se construyen identidades y alteridades para definir la propia práctica, ahora alejada del teatro callejero como diacrítico fundamental y anclada en los procesos colectivos, participativos y democratizantes del arte.

3. Transiciones del Teatro Callejero al Teatro Comunitario

El proceso que analizamos aquí respecto de la redefinición de estas propuestas teatrales que comenzaron circunscribiendo su práctica dentro del teatro callejero y fueron reconfigurándose en torno a ejes de protagonismo en la participación artística, organización comunitaria y elaboración de productos artísticos propios, nos lleva a pensar en los entramados de relaciones que se configuran en determinados espacios sociales. Como fuimos analizando, el campo de las políticas culturales se fue complejizando y articulando estrategias de intervención vinculadas a la democratización cultural y a ciertas formas de descentralización del consumo y reconocimiento de expresiones y prácticas locales y populares. A medida que avanzó la década de 1990, se

fueron difundiendo formas de mercantilización e instrumentalización de la cultura cada vez más acentuadas que parten de su conceptualización como un recurso con fines y utilidades disímiles. Esto fue acompañado de una retracción en el gasto público en el sector de la cultura que fue invadido por prácticas de consumo más vinculadas al espacio privado (Wortman, 2009.)

Esta ampliación en el concepto de cultura se pudo visualizar a nivel local en los cambios que atravesó el Programa Cultural en Barrios, el cual fue incorporando expresiones culturales y artísticas populares de los barrios promoviendo la revalorización de prácticas tradicionalmente no reconocidas, pero también incorporó dinámicas de producción artística donde se valoraba más el “producto” final que la experiencia (Winocur, 1993; Alonso, 2005; Canale, 2007; País Andrade, 2011).

Asimismo, analizamos a partir de ciertas narrativas cómo en la vertiente popular del campo teatral, particularmente el teatro callejero, se empezó a percibir un cambio de coyuntura donde el uso del espacio público por parte de la ciudadanía comenzó a declinar y donde la reproducción de grandes grupos artísticos empezó a verse amenazada. El teatro callejero de grupos entró en una etapa de retracción. En este marco, tanto Catalinas Sur como el recientemente conformado Circuito Cultural Barracas realizaron un convenio para recibir apoyo del PCB a través del funcionamiento de talleres dentro de sus espacios. De esta forma, ambos grupos fueron diversificando los lenguajes artísticos utilizados, más allá de lo estrictamente teatral. Si bien estos grupos pasaron a formar parte de la oferta artística del Programa, mantuvieron una autonomía relativa en su funcionamiento y en el encuadre que le dieron a los talleres que se realizaban allí.

Recordemos que nuestro enfoque está orientado por el interés en analizar ciertas “interfaces” o espacios donde diferentes actores, en este caso estatales y sociales, se interrelacionan intencionalmente (Hevia de la Jara, 2009). Estas interacciones no están exentas de conflicto y tienen consecuencias para los agentes involucrados, quienes desarrollan diferentes grados de agencia.

Entendemos que la articulación con un programa cultural del Estado implicó la emergencia de nociones particulares acerca de la práctica y de la participación en lo artístico que fueron reconstituyendo un nuevo anclaje identitario para los grupos

estudiados. La circulación de nociones como “democratización”, “participación”, “descentralización” en el campo cultural conllevó la necesidad de diferenciarse de figuras como los Centros Culturales –pilar territorial del PCB- que a pesar de apelar a un lenguaje común, en la práctica se trataba de una propuesta cuyo funcionamiento era diferencial.

Por otro lado, hubo también un distanciamiento respecto de la modalidad de formación actoral privada que venía instalándose hacía décadas en la ciudad a partir de la creación de estudios y escuelas de teatro a cargo de maestros reconocidos en el campo (Battezzati, 2017). Ricardo Talento explicaba en este sentido:

Tenemos que empezar a pensar en la retransmisión de saberes. Porque también la academia nos ha impuesto una forma de transmitir los saberes, ha separado el hacer del aprender. En el hacer voy aprendiendo. Yo primero hago el curso de teatro y después hago teatro. Entonces nos van como fraccionando. Sobre todo, cuando está tan separado el aprender del hacer, que yo lo discuto mucho en las escuelas de teatro, que se desarma tanto el hecho en sí. Esta cosa de hacer difícil lo que no es tan difícil. Y en el hacer difícil estás manifestando tu poder. O sea, yo sé y te la hago difícil para que vos digas ‘ah, mira este tipo cuánto sabe y cuánto me falta aprender’ (Ricardo Talento, director del C.C.B., Mesa sobre Arte y Transformación Social, Encuentro Nacional de Redes de Culturas Comunitarias, 2017).

Con el tiempo se irá definiendo una modalidad de participación en los grupos donde si bien hay un primer taller de introducción a la práctica teatral, en general, se propone que al poco tiempo los vecinos formen parte de un espectáculo. Toda la experiencia de actuación frente a un público se propone como una instancia de aprendizaje, tratando de no separar “el hacer y el aprender”. Esta elección, además de contribuir al sostenimiento de los grupos con la producción de espectáculos que hay en cartel, implica un posicionamiento político respecto de las nociones de “arte” y de “artista” desacralizando ambos. Como sostiene el director, en los procesos de enseñanza y aprendizaje se manejan relaciones de poder y la forma en que se decide posicionarse frente a estos procesos termina siendo política, al reproducir esa relación o intentar cuestionarla.

Como fuimos viendo, uno de los aspectos que hacen actualmente a la actividad artística en estos grupos es que a diferencia de los Talleres artísticos que suelen ofrecerse en Escuelas, Centros Culturales u otros espacios oficiales o independientes, el objetivo no es formar artistas individuales u ofrecer una enseñanza que no vaya a ser volcada en un proyecto comunitario. Así, retomando nuevamente las palabras de Ricardo Talento:

Nosotros modificamos ya hace varios años la modalidad de dar talleres. La ciudad de Buenos Aires debe consumir talleres igual que consume yogur. No debe quedar habitante de la ciudad de Buenos Aires que no haya hecho taller de teatro, tango, macramé, tarjeta española, yoga. Si vos le preguntás qué hizo con eso, la respuesta es que se quedó en casa. Los programas culturales tuvieron miles y miles de integrantes, pero no hubo producciones con ellos porque se consumió un saber individualmente, la gente se lo llevó a su casa y no hizo nada. Entonces nosotros dijimos: - No, acá no viene nadie a tomar talleres, viene a ser parte del proyecto- (...) Para las obras tenemos una orquesta y todo el mundo piensa que son músicos. Y no, son los vecinos que saben un poquito de música, uno toca el violín, uno toca otra cosa, otro toca un poquito y armamos una orquesta (Entrevista a Ricardo Talento, FFyL en Canale-Infantino, 2013: 107).

En este sentido, lo que se niega es la idea de una figura individual formada que detenta un poder, el de la creatividad, la cual en realidad puede ser explorada por cualquier sujeto. De esta forma, en las reivindicaciones de estos grupos no aparece el derecho a “ser artista” sino a “hacer arte”. El rol de la coordinación o de la dirección entonces gira en torno al acompañamiento de estos procesos, la transmisión de lenguajes artísticos y muchas veces la reelaboración de lo que surge de los vecinos en una canción, una imagen o una escena teatral. Así, la distinción entre algunos que son “cultos”, tienen talento y son creativos frente a otros que no poseerían estos atributos es central para definir la práctica del Teatro Comunitario y para distinguirla de otras propuestas de promoción y formación artística.

Sostenemos que esta “definición” del Teatro Comunitario como una práctica artístico-comunitaria diferenciada de otras formas de intervención teatral en el espacio

público –el teatro callejero-, acceso gratuito a la actividad artística –los Centros Culturales del Estado- o formación artística –las Escuelas privadas de teatro- se fue construyendo procesualmente a lo largo de los años. La coyuntura que analizamos en este capítulo en torno a la década de 1990, permitió a estos grupos ampliar su rango de acción incorporando nuevos lenguajes y talleres artísticos y creciendo en la oferta de espectáculos, pero a medida que avanzaron estos años fue necesario diferenciarse de estos espacios para no reproducir formas “dominantes” (Williams, 1994; 2009) de acción cultural. En las postrimerías de los años 90 y principalmente a comienzos del nuevo siglo, esta experiencia convertida en saberes, junto con la creación de vínculos con nuevos agentes internacionales, se plasmarían en la sistematización de la práctica y la elaboración de una definición más institucional del Teatro Comunitario.

CAPÍTULO 5: Multiplicación del Teatro Comunitario y usos diferenciales del arte para la transformación social

Ese 2001, un año terriblemente difícil para nuestra Argentina. El corralito, los saqueos a los supermercados, el estado de sitio, la gente en la calle, los cacerolazos, el clamor del “que se vayan todos”, la feroz represión del 20 de diciembre. Y en ese clima de gran incertidumbre empiezan a surgir asambleas barriales, gente que se junta en clubes, en plazas. Estaban esas dos caras, ese clima sombrío, ese miedo, esa desesperanza y la gente en la calle, la gente volviendo a juntarse. Recordamos que cuando muchos de nosotros decidimos largarnos a esta aventura, que hoy es una realidad pero que en ese momento era francamente distante, el director del Circuito Cultural Barracas nos dijo “Si este es el sueño de Uds. háganlo ahora. Este es el momento histórico para hacerlo” (Director de Teatro Comunitario, Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires, Homenaje al Teatro Comunitario, 2012).

En el capítulo 2 presentamos un ámbito de políticas y experiencias que desarrollan estrategias de acceso a la práctica artística, así como de intervención social o comunitaria y que se identifican a través de la categoría del arte y la transformación social. Se trata de un ámbito heterogéneo, donde intervienen agencias internacionales, fundaciones privadas, organizaciones sociales, colectivos artísticos y/o agentes estatales en sus diferentes niveles; donde las formas de financiación son diversas: desde la gestión asociada con el Estado, la financiación internacional hasta modelos más autogestivos. Como sostiene Infantino citando a Shore:

Me refiero a (...) las políticas/estrategias/acciones de arte y transformación social como un área de desarrollo de políticas culturales que trasciende la exclusividad estatal, sobre todo en una ‘era de liberalismo avanzado en la cual un gran número de las funciones del Estado han sido privatizadas,

descentralizadas, internacionalizadas, subcontratadas' (Shore, 2010 en Infantino, 2018a: 2).

En este capítulo abordamos la multiplicación del Teatro Comunitario que Catalinas Sur y el Circuito Cultural Barracas emprendieron hacia fines de los años 90 y más fuertemente luego de la crisis que estalló en 2001. Veremos cómo estos dos grupos lograron articular una serie de estrategias para difundir su propuesta teatral comunitaria por fuera de sus barrios realizando una imponente tarea multiplicadora. El clima de movilización y lucha interpeló a ciertos sectores artísticos a cuestionar la autonomía del arte. Asimismo, nos interesa retomar el ámbito arte-transformador, para analizar cómo el Teatro Comunitario fue construyendo una definición más específica de su práctica en relación a él y la disputa por recursos tanto materiales como simbólicos en el contexto internacional y local.

Veremos cómo a partir de la presentación de proyectos para financiaciones internacionales los grupos comenzaron a elaborar una definición más institucional del Teatro Comunitario, apropiándose de la categoría de “arte y transformación social” y resaltando el potencial que esta práctica presenta como “originalidad” de la Ciudad de Buenos Aires. Sin embargo, profundizando en el discurso de estos actores veremos cómo surgen diferentes formas de comprender aquella categoría.

Finalmente, analizamos algunos aspectos que se presentan como “transformadores” por los/las protagonistas de estas prácticas. Problematizaremos asimismo, los usos instrumentales y despolitizados que surgen en torno a esta categoría del “arte y la transformación social” y el modo en que los/las teatreros/as comunitarios se posicionan ante este escenario.

1. Multiplicarse: la necesidad de “no estar solos”

El proceso de difusión y multiplicación del Teatro Comunitario se tradujo en el surgimiento de lo que suele llamarse la “segunda generación de grupos de Teatro Comunitario” (Bidegaín, 2014: 11). Tal proceso comenzó hacia fines de la década de

1990, con la conformación de dos nuevos grupos en la Provincia de Misiones⁵¹. Sin embargo, fue a partir de la crisis nacional que atravesó el país a fines de 2001 que la intencionalidad de multiplicación de los directores de Catalinas Sur y del Circuito Cultural Barracas se pudo concretar y ampliar más rápidamente. Entre 2001 y 2004 se conformaron ocho grupos en la Ciudad de Buenos Aires y seis en la Provincia de Buenos Aires. Así Ricardo Talento recuerda:

Me acuerdo que con Adhemar, tomando un café decíamos: -¿Cómo podemos hacer para retransmitir esto?- Porque teníamos conciencia que no era interesante estar solos. Por más que nos dijeran: ‘¡¡Uy!! Que importante lo que hacen’. En eso estuvimos sabios, creo. En decir: si somos más es mejor. Y creo que nosotros seguimos existiendo y Catalinas tiene la trascendencia que tiene por todos los demás grupos. Porque si hubiéramos estado sólo Catalinas y el Circuito estaríamos compitiendo entre nosotros o, anda a saber, por ahí nos hubiéramos desarmado los dos grupos. (...) Esa idea que teníamos se pudo concretar en el 2001. Uno puede tener una idea, unas ganas, pero no había rebote en la sociedad hasta 2001. A partir de entonces, a partir del desamparo que se produjo en la gente, que pensaba que vivía en el primer mundo, que con la tarjeta y el *shopping* solucionaban la vida, cuando se arrancó todo eso, volvió el vecino a salir desesperado a encontrarse con el otro vecino. Y ahí estaba justo el Teatro Comunitario esperándolos (Entrevista a Ricardo Talento, director del C.C.B., 2015).

Como indica Talento, el contexto de crisis nacional fue una coyuntura que promovió el surgimiento de nuevos grupos teniendo en cuenta el álgido clima de movilización y organización colectiva que se extendió por todo el territorio. La crisis que detonó a fines de 2001, constituyó la culminación de un proceso de desregulación y debilitamiento de

⁵¹ En 1996 la agrupación de titiriteros KossaNostra, de la ciudad de Posadas (provincia de Misiones), tomó contacto con el grupo Catalinas Sur y gestionó la presentación de uno de los espectáculos tradicionales de Catalinas, *Venimos de muy lejos*, en la tierra misionera. Con el proyecto de elaborar una obra teatral denominada “Misiones, tierra prometida”, se conformó en 1999 el grupo La murga de la Estación con el constante acompañamiento del director Bianchi y de varios integrantes del grupo de La Boca que viajaban regularmente a aquella provincia para brindar asesoramiento y dirección. Un año después este grupo se formalizó como asociación civil sin fines de lucro. Asimismo, por iniciativa de éste, empezaron a dictarse talleres de Teatro Comunitario y a convocar a los habitantes de localidades aledañas, como la ciudad de Oberá donde se conformó otro grupo denominado Murga del Monte (Fernández, 2013).

las instituciones gubernamentales resultado de la implementación de un modelo político y económico de corte neoliberal (Svampa, 2005). Este desmantelamiento del Estado junto con la desindustrialización, la concentración y centralización del capital, el predominio de la valorización financiera, la caída de los salarios, el desempleo, la precarización laboral y la fragmentación social (Krochmalny, 2012) agudizaron un escenario de crisis que estalló y se materializó a nivel político en las jornadas de movilización del 19 y 20 de diciembre de 2001⁵².

Frente al debilitamiento del Estado y los profundos cambios en las condiciones de vida de las clases medias y bajas, venían produciéndose transformaciones en las modalidades de lucha y resistencia colectiva (Zibechi, 2003; Svampa, 2005, 2011). Fueron surgiendo formas emergentes de acción colectiva, algunas de las cuales adquirieron visibilidad y se propagaron luego del estallido de la crisis. Estas formas de organización se basaban, por lo general, sobre el uso de la acción directa, la expansión de formas asamblearias, la acción contracultural y la tendencia a la autonomía (Svampa, 2011).

En muchas de estas nuevas formas de lucha, la cultura fue interpelada con nuevos requerimientos políticos y sociales más allá de la recreación, el entretenimiento o la educación. En el campo cultural fueron surgiendo formas de organización, producción y comunicación que generaron organizaciones culturales de todo tipo; emprendimientos en los que la cultura se afianzó como un eje de reconstrucción de la experiencia individual y una expresión de resistencia colectiva (Alonso, 2005; Wortman, 2009; Svampa, 2011). A su vez, la política apareció en espacios y en formatos expresivos novedosos como ollas populares, escraches, ferias de trueque, marchas danzadas, *graffitis*. Señala Ana Wortman:

Mientras en la apertura democrática [la cultura] es un espacio público de aparición luego de la dictadura, en el marco de la crisis del neoliberalismo, se hacen visibles emprendimientos sociales en los que la cultura reemerge

⁵² El 19 y 20 de diciembre de 2001 son recordados por las múltiples revueltas y protestas que, en un marco de crisis social, política y económica generalizada, impulsaron a distintos sectores ciudadanos a salir a la calle bajo la proclama de “que se vayan todos”. Estas manifestaciones fueron brutalmente reprimidas por las fuerzas de seguridad. Para profundizar consultar Zibechi (2003).

en términos de generación de nuevos sentidos sociales y nuevas reivindicaciones (Wortman, 2009: 23-24).

Estas emergencias, que se hicieron más visibles luego de la crisis de 2001, fueron tomando forma hacia fines de los años 90, cuando una gran cantidad de grupos y colectivos de artistas buscaban desarrollar su práctica por fuera de los espacios oficiales o privados de legitimación del arte. Como señala Pablo Krochmalny, se trató de un movimiento que generó sus propias formas de asociación, legitimación y gestión cultural; algunas desplegando prácticas desde procedimientos más enfocados hacia lo artístico y otras donde primaban las acciones colectivas que se proponían tener una incidencia política inmediata (Krochmalny, 2012). Desde una editorial gestionada por una cooperativa cartonera (Eloísa Cartonera), hasta herramientas de curaduría autogestiva que trasladasen los métodos de selección y exclusión de los intermediarios culturales –curadores, críticos, galeristas- a los/as propios/as artistas (Bola de Nieve) o colectivos artísticos de intervención callejera que articularon estrechamente con organizaciones políticas como H.I.J.O.S.⁵³ (G.A.C. y Etcétera). Se trató de un período en el cual el país se transformó en un laboratorio artístico y social de estrategias autogestivas y de activismo artístico-político (Krochmalny, 2012; Moyano, 2017).

Este fenómeno de expansión de propuestas artísticas por fuera de los convencionales y legitimados circuitos también se pudo ver, aunque atravesado por otras particularidades, entre artistas populares así como agentes que comenzaban a elegir expresiones artísticas como acción política. Por ejemplo, Julieta Infantino señala que dentro de la formación cultural circense se afianzó durante la década de 1990 el estilo de circo callejero cuyo diacrítico identificatorio fue justamente el espacio callejero de actuación (Infantino, 2014). Como señala esta autora:

El estilo de circo callejero involucrará una noción de arte vinculada a la transgresión, liberación y oposición al arte consagrado así como una manera

⁵³ H.I.J.O.S. es una organización de derechos humanos que nuclea a hijos e hijas de personas detenidas y desaparecidas durante la última dictadura militar argentina (1976 – 1983). Se creó en 1995 con los objetivos de luchar contra la impunidad reclamando la cárcel efectiva y perpetua para todos los responsables de crímenes de lesa humanidad o de sus cómplices y la restitución de la identidad de los hermanos y familiares secuestrados y apropiados por aquel régimen. Una de las herramientas de lucha que impulsaron expandiéndose por todo el país fue el “escrache” que consistía en la denuncia popular contra individuos acusados de violaciones a los derechos humanos mediante actos, sentadas, cánticos o pintadas frente a su domicilio o en lugares públicos. Esta fue una herramienta de visibilización y lucha frente a las leyes e indultos que dejaron impunes a muchos responsables de estos crímenes.

‘política y socialmente comprometida’ de pensar el rol del arte y el artista en la sociedad a través de la ‘democratización’ del acceso al arte (Infantino, 2014: 64).

Ahora bien, entre algunos/as artistas que venían formándose y desempeñándose en espacios convencionales, el contexto de crisis, movilización y organización colectiva fue vivido como una interpelación a reposicionarse pensando el “para qué” del arte y del teatro en particular. Por ejemplo, Agustina Ruiz Barrea, actual directora del Grupo Pompapetriyazos de Parque Patricios⁵⁴ evalúa:

Yo me acuerdo cuando fui a ver por primera vez Teatro Comunitario, que fui a ver a Catalinas a Parque Patricios. A mí me conmovió profundamente porque fue como...Yo venía de muchos fracasos, venía de Andamio⁵⁵ y eso es una pregunta que siempre me sale ¿no? El ¿para qué hacemos teatro? Y era la pregunta que yo me hacía. Y venía de estar haciendo teatro, de ensayar, qué sé yo, en el CELCIT⁵⁶, 28 horas semanales, con un espectáculo que dirigía Gene⁵⁷ y venían 20 personas a vernos ¿no? Entonces la pregunta era: -¿Qué carajo estoy haciendo con esto? ¿Qué pasa con esto? Invierto plata, está todo bien, pero ¿qué me pasa con esto?- Me acuerdo cuando llegué a Catalinas, a Parque Patricios y vi que había 500 personas comiendo choripán, mirando el teatro, estando y opinando. Tirando cosas al escenario. Por un lado, yo dije: -Esto es como un recital de rock. Esto es alucinante. Algo empieza a pasar, algo está vivo acá dentro-. (Agustina Ruiz Barrea, directora de Pmpapetriyazos, Festival Efímero de Teatro Independiente, 2015).

⁵⁴ Este grupo se conformó en 2002 luego de que quien es su directora asistiera a una presentación de la obra *Venimos de muy lejos* (1993) de Catalinas Sur en el barrio de Parque Patricios en el marco de una iniciativa de la Secretaría de Cultura del gobierno local llamada Carpa Cultural Itinerante. Esta política será abordada más adelante.

⁵⁵ Andamio 90 es una sala de teatro independiente de la ciudad de Buenos Aires, fundado por Alejandra Boero –pionera del teatro independiente en nuestro país- el 9 de diciembre de 1990. Este teatro cuenta con un Instituto Privado de Actuación incorporado a la enseñanza oficial donde se han formado reconocidos actores y actrices como Lito Cruz, Lidia Lamaïsson y Rubens Correa.

⁵⁶ Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral.

⁵⁷ Juan Carlos Gene fue un destacado actor y dramaturgo argentino que tuvo un importante desempeño tanto en espacios de actuación política como gremial.

De diferentes formas, en distintas circunstancias y desde diversas trayectorias los relatos de quienes hoy dirigen aquellos grupos que se conformaron al fragor de la crisis señalan que se vieron movilizados/as por el contexto replanteándose las condiciones de sus prácticas artísticas así como los espacios de legitimación de las mismas.

Lo que se pone en cuestión en distintos circuitos de producción artística es la autonomía del campo, es decir la legitimación de sus productores/as de acuerdo a lógicas y principios autónomos de reconocimiento (Bourdieu, 1990). En la narrativa de la directora del grupo de Parque Patricios se pueden ver referencias a su trayectoria como actriz que dan cuenta de su inserción en el campo teatral “legitimado” –las instituciones y personas mencionadas son muy reconocidas y respetadas en este circuito-. Sin embargo, Ruíz Barrea explica que, a pesar de “pertenecer” a este ámbito y de estar desarrollándose como actriz, comenzó a cuestionar tanto estos espacios a los que “venían 20 personas a vernos” como el propio sentido de su práctica artística, y que al conocer la propuesta del Teatro Comunitario sí se sintió identificada. La valoración de la experiencia de convivio (Dubatti, 2003) destacada por Ruíz Barrea describiendo la escena de actuación de Catalinas con “500 personas comiendo choripán, mirando el teatro, estando y opinando, tirando cosas al escenario” y la comparación con “un recital de rock”, propone una revalorización de otro modo de hacer teatro menos “sacralizado”. Resulta interesante la comparación de este teatro con un recital de rock que constituye una forma de industria cultural o cultura de masas. En este sentido, se pueden ver rastros de una valoración de la masividad o masificación de las producciones culturales como algo que otorga sentido o revaloriza la práctica artística. Como señalamos en el capítulo 1, hubo lecturas acerca de la cultura de masas que rescataron el efecto democratizador de estas formas de producción. Algunos autores como Walter Benjamín resaltaron que la reproducción técnica de los objetos artísticos provocó la caída del aura o del valor único de la obra liberando al arte de la categoría de autenticidad y de la tradición (Zubieta, 2000).

Asimismo, Ruíz Barrea se sitúa frente a sus experiencias previas desde un lugar crítico, en función de cierta pérdida de sentido de esa práctica teatral que no circula, que es para unos pocos. Una concepción similar a la que analizábamos en el capítulo 3 en torno al posicionamiento de los grupos que estudiamos frente a un Teatro Político “para

los ya convencidos”, de poca circulación, no “popular” al que opusieron otros sentidos políticos y sociales del arte.

En definitiva, la narrativa analizada muestra cierta reconfiguración del sentido del arte inmersa en un contexto particular desencadenado por el estallido de la crisis. A continuación analizaremos qué estrategias y caminos surgieron o desplegaron estos grupos pioneros para multiplicar el Teatro Comunitario.

2. Cómo retransmitir la experiencia adquirida

Además del contexto de fuerte participación social y organización colectiva que se profundizó con el estallido de la crisis, hubo otros factores relevantes que fueron aprovechados por Catalinas Sur y por el Circuito Cultural Barracas para impulsar el proceso de multiplicación de grupos de Teatro Comunitario dentro y fuera de la Ciudad de Buenos Aires. Explicaba Nora Mouriños:

El Teatro Comunitario se hace a pulmón, digamos. Laburando a pulmón, a pulmón, a pulmón llega un momento que no podés hacer todo eso. No podés ir a hacer una función y que nadie te banque el micro, digamos, llega un momento en que ya no podés. Entonces, para esa multiplicación hubo alguien que nos tuvo que dar los fondos. Los pedidos ya estaban de antes. Todos decían: ‘Che, queremos hacer lo mismo que Uds.’ Bueno, iban Ricardo y Adhemar charlaban, hablaban, les contaban y los motivaban (Entrevista a Nora Mouriño, coordinadora de C.S., 2015).

Esta narrativa da cuenta de la dimensión que comenzó a tomar el impulso de retransmitir la experiencia de los grupos pioneros. Las lecturas que surgen de aquella época señalan que la difusión de propuestas autogestivas resultaba una oportunidad para aprovechar en este sentido. Sin embargo, como señala Mouriño, el trabajo de multiplicación, acompañamiento y asesoramiento a otros grupos nacientes implicaba cubrir una serie de necesidades materiales y recursos humanos que pudieran dedicarle tiempo a esta tarea.

Para llevar adelante este objetivo de difusión, Catalinas Sur y el Circuito Cultural Barracas tuvieron que gestionar no sólo nuevas formas de financiamiento sino también de visibilización y reconocimiento para posicionarse como los “padres” del Teatro Comunitario en el país.

La creación de nuevos grupos se sustentó en tres ejes, el contexto que reseñamos con el surgimiento de nuevos colectivos de acción contracultural; la obtención de financiamiento de organismos de cooperación internacional y la difusión que obtuvieron tanto Catalinas Sur como el Circuito con una política cultural implementada por el ya descrito Programa Cultural en Barrios denominada *Carpa Cultural Itinerante*.

2.1. La financiación internacional y la creación de redes

Como ha señalado Krochmalny en su trabajo sobre los/las artistas de la postcrisis, muchos de los colectivos artísticos que se conformaron unos años antes de la crisis o un poco después, tuvieron resonancia en el ámbito internacional (Krochmalny, 2012).

Sin ir más lejos, en 2001 Catalinas Sur recibió una invitación para participar del Festival Grec de Barcelona con su espectáculo *El Fulgor Argentino, Club Social y Deportivo (1998)*. Esta oportunidad surgió a partir del interés del director del Festival, Borja Sitjà, por llevar una propuesta teatral argentina que fuera “original”. Así, luego de reunirse tanto con el Ministro de Cultura de la Nación de aquel entonces, Darío Lopérfido, como con el Secretario de Cultura de la ciudad de Buenos Aires, Jorge Telerman, Sitjà logró gestionar la participación de diferentes artistas y colectivos entre los cuales estaba el grupo de La Boca. En una nota del diario La Nación de la época se recoge la visión del director catalán respecto de la participación de Catalinas:

Me imaginé que había otra cosa. Por eso, como no quise repetir, llegué a Buenos Aires buscando algo nuevo y me di cuenta de que el teatro argentino está vivísimo. Cuando vi "Fulgor Argentino" lo quise inmediatamente, porque es un verdadero producto de la ciudad. Podría haber llevado un típico espectáculo de tango, pero ese rollo no me va. No quiero pavonearme, pero 10 años en el Odeón de París me han dado una perspectiva importante.

En todos estos años me he dado cuenta de que por mimetismo o por comodidad hay mucha repetición en lo que se presenta en los grandes festivales (Diario La Nación, 31/05/2001)

El viaje de este grupo al viejo continente le brindó trascendencia no sólo en el exterior del país sino también en el propio territorio, lo cual implicó una legitimación de la práctica del Teatro Comunitario y su conceptualización como una propuesta “originalmente argentina”.

Simultáneamente, el proyecto de multiplicación del Teatro Comunitario que ya había dado sus primeros pasos con la creación del grupo de Posadas, Misiones se afianzó con el acceso que tuvieron tanto Catalinas como el Circuito a financiaciones internacionales. En esta primera etapa tuvieron mucha relevancia las financiaciones otorgadas por parte de una fundación inicialmente de origen suizo, que articula acciones y emprendimientos de la sociedad civil y del mundo empresarial para impulsar y fortalecer proyectos de desarrollo sostenible en Latinoamérica. Esta entidad se presenta como:

Una fundación latinoamericana creada en 1994, enfocada en producir cambios a gran escala para el desarrollo sostenible de la región mediante la construcción de procesos de colaboración entre actores de distintos sectores para impactar de manera positiva en los Objetivos del Desarrollo Sostenible. Fundación Avina ha identificado, incubado y apoyado espacios, instituciones e iniciativas de colaboración a través de las mejores oportunidades de cambio sistémico, tecnologías de futuro, iniciativas sociales innovadoras y nuevos modelos de negocios (Fundación Avina, sitio web <http://www.avina.net/avina/fundacion/>).⁵⁸

A través de la articulación con Avina, Catalinas Sur y el Circuito Cultural Barracas financiaron la realización de talleres artísticos –canto comunitario, dirección musical y

⁵⁸Avina comenzó sus acciones en 1994 a través de su fundador el empresario suizo Stephan Schmidheiny y en 2001, se creó una entidad jurídica latinoamericana, la Fundación Avina, para expandir sus actividades en esta región, la cual con el tiempo se separó por completo de la fundación suiza. Actualmente aún recibe un apoyo sustantivo de VIVA Trust, un fideicomiso creado en 2003 por Schmidheiny para impulsar el desarrollo sostenible mediante la promoción de alianzas entre empresas privadas comprometidas con la nueva economía e impactos sociales y organizaciones filantrópicas que promueven el desarrollo a través del liderazgo y la innovación (Fuente: <http://www.avina.net/avina/fundacion/>)

teatral, ejecución de instrumentos musicales, etc.- para los nuevos grupos de Teatro Comunitario tanto en la ciudad de Buenos Aires como en otras ciudades del país. Otros proyectos de financiación desarrollados con esta entidad estuvieron orientados a la capacitación de algunos de sus integrantes en gestión de recursos para el desarrollo de proyectos de arte y transformación social.

Por otro lado, a través del apoyo de Avina en 2003 se conformó la Red Latinoamericana de Arte y Transformación Social:

Fundada por 24 organizaciones artísticas, culturales y sociales de Argentina, Brasil, Bolivia, Chile y Perú que desde hace 20 años realizan prácticas artísticas de calidad – desde la música, teatro, danza, circo y artes visuales - en torno a la generación de integración social, ciudadanía efectiva, promoción de los derechos humanos, interculturalidad y sustentabilidad a través del arte (Sitio web del Circuito Cultural Barracas, <https://ccbarracas.com.ar/red-transformacion-social/>).

Ambos grupos formaron parte desde los inicios de esta Red, lo cual permitió que sus directores viajaran y participaran de espacios de intercambio con otras organizaciones artísticas y culturales de Latinoamérica.

Estas iniciativas que señalamos –la multiplicación de talleres, la capacitación en gestión y el intercambio internacional con otras experiencias- fueron fundamentales para el crecimiento y la conceptualización del Teatro Comunitario en nuestro país.

A partir de la conformación de nuevos grupos en distintas ciudades se creó en 2003 la Red Nacional de Teatro Comunitario con el objetivo de potenciar esta multiplicación, brindar asesoramiento y contención a los nuevos colectivos, así como debatir formas de funcionamiento interno y crear espacios de reflexión acerca de la práctica teatral comunitaria. Esta Red persiste hasta la actualidad y propone como ejes para formar parte: contar con 20 integrantes o más, ser un grupo abierto a cualquiera que desee participar y haber estrenado una obra teatral, para lo cual ofrecen la colaboración y el asesoramiento de los grupos con mayor experiencia.

Asimismo, a través de la organización de los distintos grupos en torno a la Red se han organizado hasta la actualidad 10 Encuentros Nacionales de Teatro Comunitario en

distintos puntos del país. El primero se realizó en 2003 en la localidad de Patricios en la Provincia de Buenos Aires, mientras que el último se llevó a cabo en la ciudad de Salta, Provincia de Salta en 2016⁵⁹.

En un documento que releva distintas experiencias apoyadas por la Fundación Avina, Adhemar Bianchi relata cómo se incorporó en el marco del II Encuentro Nacional de Teatro Comunitario realizado en 2004 un eje de discusión en torno al arte y la transformación social:

Es de vital importancia comentar cómo se tomó conciencia en dicho encuentro sobre el concepto ‘Arte y Transformación Social’. En este evento se realizaron dos mañanas de debate, durante los fines de semana, en torno a este tema. De dicho intercambio surgieron conclusiones significativas que demostraron la importancia del arte como transformador social y los integrantes de cada grupo pudieron visualizar cómo el arte los había transformado a ellos y también a la comunidad a la que pertenecen, porque entre otras cosas, han podido relacionarse con sus vecinos de manera diferente (Bianchi, 2005).

De esta forma, hasta aquí hemos introducido el impacto que tuvo en esta coyuntura el ámbito internacional a través de esta Fundación con la que entraron en vinculación los grupos analizados, tanto en la forma de financiaciones para retransmitir la experiencia en otros territorios como en el acceso a capacitaciones en gestión de recursos y armado de proyectos de arte y transformación⁶⁰. La cita que presentamos aquí da cuenta de cómo se fueron articulando espacios de multiplicación y de intercambio entre los grupos pioneros y los recientemente conformados a través de la organización de Encuentros para discutir la práctica del Teatro Comunitario, pero también nos permite comenzar a visualizar cómo apareció un elemento emergente, la categoría de “arte y la transformación social”. Su surgimiento en el marco de una publicación de la Fundación

⁵⁹ En el medio se realizaron Encuentros nuevamente en la localidad de Patricios, en la Ciudad de Buenos Aires, en Oberá (Misiones) y en Rivadavia (Buenos Aires).

⁶⁰ De acuerdo a lo que pudimos relevar, la vinculación de ambos grupos a través de distintos proyectos con la Fundación Avina habría finalizado alrededor del año 2008. Más allá de estos apoyos, los grupos han realizado convenios y financiado proyectos a través de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, el Banco Interamericano de Desarrollo, Iberescena -un Programa de Cooperación Iberoamericana para las Artes Escénicas-, entre otros.

Avina que releva experiencias que accedieron a su financiación junto con la referencia a la visualización de la “importancia” de la propia práctica artística en tanto “transformadora” resulta muy interesante y significativa para pensar cómo agencias internacionales entran a ocupar roles relevantes en los procesos de definición de la cultura y sus usos sociales y políticos. No obstante, analizaremos cómo los sentidos circulantes alrededor del concepto no son unívocos y vienen siendo complejizados, negociados, y/o usados estratégicamente en el contexto contemporáneo.

2.2. La Carpa Cultural Itinerante: entusiasmando a los vecinos de Buenos Aires

Como anticipamos, otra de las bases sobre las que se sustentó la difusión del proyecto particularmente en la Ciudad de Buenos Aires fue una política implementada por la Dirección General de Promoción Cultural de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad en 2002 denominada *Carpa Cultural Itinerante*. Esta iniciativa se propuso regionalizar las acciones entre los Centros Culturales del Programa Cultural en Barrios (PCB) y ofrecer una serie de charlas, talleres y espectáculos artísticos para la población de la ciudad. Se organizaron funciones de la obra emblemática de Catalinas Sur *Venimos de muy lejos* (1993), luego de las cuales tanto Adhemar Bianchi como Ricardo Talento, participaban de una charla “entusiasmadora” con quienes asistían para difundir el trabajo de los grupos. Como consecuencia de estas charlas se crearon entre 2002 y 2003 los grupos Res o no Res de Mataderos, Los Pompapetriyazos de Parque Patricios y el Grupo de Teatro Comunitario de Pompeya. Quienes se incorporaron como directores se encontraban trabajando como docentes en el PCB y aquellos grupos pasaron a formar parte de la estructura del Programa.

Junto con la implementación de la Carpa Itinerante, en el Informe de Gestión del PCB que abarca el período de 2000 a 2006 se plantea una “redefinición del soporte artístico: el taller como instrumento de transformación social” (PCB, 2000 – 2006). Así, en este documento se explica que:

A partir del año 2001, el Programa comenzó a trabajar activamente en la discusión interna del taller en tanto soporte pedagógico privilegiado en el

acceso a la comunidad. Mediante reuniones de trabajo internas entre coordinadores y docentes organizados por áreas, se elaboró un documento que permitió reafirmar la importancia de este soporte en tanto instrumento de transformación social. Se considera que el taller no se constituye en sí mismo en ese vehículo si no está orientado desde una política pública territorial que dé cuenta de los procesos socioculturales que atraviesan a la sociedad (Informe de Gestión PCB 2000 – 2006).

Como se señala en el Informe, los Talleres del Programa empiezan a ser conceptualizados como “instrumentos de transformación social” y para que estos espacios adquirieran tal carácter se diagnosticó como necesaria una política pública que se desarrollara en los territorios. En este marco se implementó la *Carpa Cultural Itinerante* como una herramienta de vinculación y articulación entre los Centros Culturales y, a su vez, entre estos y los barrios de la ciudad de Buenos Aires.

Además de los nuevos grupos mencionados, a fines de 2001 y durante 2002, sin la mediación de la Carpa, se conformaron los grupos: Boedo Antiguo, Alma Mate de Flores, El Épico de Floresta, Matemurga de Villa Crespo, Los Villurqueros de Villa Urquiza y en 2004, el grupo 3,80 y Crece de La Boca⁶¹.

3. Un teatro de la comunidad, para la comunidad

De esta forma, a comienzos del nuevo siglo se produjo una gran difusión acompañada de un reconocimiento, tanto local como internacional, de experiencias que abordan el arte como un agente de transformación social. Vemos que esta categoría aparece en documentos oficiales y empieza a ser utilizada por actores de Catalinas Sur y del Circuito Cultural Barracas que ya contaban con una importante trayectoria. Al mismo tiempo, esta resonancia vino acompañada del acceso a nuevas fuentes de

⁶¹ Esto es teniendo en cuenta sólo la Ciudad de Buenos Aires, ya que en el resto del país por estos años se conformarían en la Provincia de Buenos Aires: Patricios Unidos de Pie del pueblo de Patricios, DespaRamos de Ramos Mejía, Los Cruzavías de 9 de Julio, Los Okupas del Andén y Los Dardos de Rocha de La Plata, el Teatro Comunitario de Berisso. Por otro lado, en la provincia de Catamarca surgirían Los Guardapalabras de la Estación y en la ciudad de Posadas, Misiones se crearían Murga de la Estación y Murga del Monte. Para un detalle de los grupos que siguieron conformándose a lo largo de los años en todo el país puede visitarse el sitio web de la Red Nacional de Teatro Comunitario, <http://teatrocomunitario.com.ar>, que se encuentra en constante actualización.

financiación para el crecimiento de los grupos pioneros y para la retransmisión de su experiencia y saberes.

Esta reproducción de la práctica implicó que los referentes de ambos grupos realizaran un trabajo de reflexión y sistematización de su práctica para poder retransmitirla a otros actores, para crear una definición que defendiera la particularidad del Teatro Comunitario y, a partir de su diferenciación, su valor específico. Al preguntarle cómo definiría ésta práctica, la coordinadora Nora Mouriño de Catalinas Sur me explicaba:

Tengo la definición técnica ‘teatro de la comunidad, para la comunidad’, que de hecho fue un término que comenzó a acuñarse allá en el 2003 que comenzamos a trabajar con Ricardo y con Adhemar, en el comienzo de lo que fue el impulso de los grupos de Teatro Comunitario. Me acuerdo de estar sentada con Ricardo y Adhemar y decir: -‘Bueno ¿y qué hacemos?’- Teníamos que hacer proyectos y ahí salió ¿Qué es lo que hacemos? ¿Hacemos teatro popular? ¿Hacemos teatro callejero? ¿Teatro de vecinos? y ¿Qué es? Y ahí quedo ‘teatro de la comunidad para la comunidad, integrada por vecinos’. El Teatro Comunitario está integrado básicamente por vecinos. Hay quienes sí traen un bagaje actoral o no. Tienen que desarrollar esa parte los que no. Gente de todas las edades. La heterogeneidad y la intergeneracionalidad es uno de los pilares fundamentales que tiene el Teatro Comunitario. Es crear un marco para que la persona se desarrolle. Todo ser humano es esencialmente creativo, tiene la posibilidad del juego, solo que a una edad es cercenada esa posibilidad y en el Teatro Comunitario lo que recuperas es esa posibilidad de volver a jugar, de conectarte con otra cosa sin que nadie te diga ‘vos cantas mal’, ‘vos cantas mejor’. Lo que vas descubriendo acá es que todos pueden cantar, que todos pueden actuar. No todos tienen los mismos tiempos pero el Teatro Comunitario lo que te dice es que todo ser humano puede hacer teatro, puede expresarse artísticamente. Solamente necesita un marco para poder hacerlo. Lo que el Teatro Comunitario le da a toda la gente que se suma es eso. Siempre con calidad, obviamente. Siempre rescatando que el Teatro Comunitario no es teatro

pobre para pobres, ni más o menos porque es de vecinos (Entrevista a Nora Mouriño, coordinadora de C.S., 2015).

La pregunta por la especificidad de la práctica estuvo enmarcada, como señala la entrevistada, en la creación de proyectos para financiar la multiplicación del Teatro Comunitario.

A partir de la expansión de un ámbito de experiencias de arte y transformación social sostenemos que estos grupos realizaron una apropiación de esta categoría para disputar reconocimiento y recursos, tanto económicos como institucionales, que les permitieran sostener el proyecto político de multiplicar y sostener el Teatro Comunitario por fuera de sus barrios. Es decir, esta noción “arte-transformadora” fue útil para objetivar y describir una práctica que venían realizando y que podía entrar dentro de esta nueva categoría cada vez más recurrente en el campo de las políticas culturales y de la cooperación internacional. Retomaremos este eje de usos estratégicos de los conceptos (Infantino, 2018a) más adelante.

Ahora bien, nos preguntamos cuáles son algunos de los sentidos que los protagonistas de estas prácticas asocian a la “transformación” y qué aspectos surgen como transformadores en la vida de estos sujetos.

Retomamos la mirada respecto del arte y la transformación social de Mauro Mascareño, integrante de Catalinas Sur desde 2014 y actual director coral del grupo:

Me produce algo raro, esta cosa de creer o de sentir que sea como un término registrado. Eso, que alguien me haya mandado a leer textos sobre arte y transformación social. Contraponiéndolo con experiencias que tuve acá que las puedo considerar que son transformadoras. Parte de esta cosa que tenía yo de superar este prejuicio que tenía con lo que hacíamos, me acuerdo que lo superé bastante en un hecho concreto. Un alumno, que en Facebook, puso el día de la primera muestra que hacíamos con los talleres [de música], puso: -‘Estoy a punto de cumplir el sueño de mi vida, voy a subir a tocar a un escenario’-. Ahí fue donde dije: -‘Ya está, está buenísimo’-. A una persona le pasó esto, seguro que a más, pero le pasó concreto a uno, lo vi, sé qué le pasó, tenemos que ver en esto con lo que

hacemos. Es increíble. Y después conocer también las historias individuales de la gente, la mía incluso, que me vine de Mendoza y si no hubiera sido por este lugar no hubiera aguantado nada, me hubiera vuelto al toque. Y me parece que esas cosas son transformadoras, y que hay una cuestión en este espacio, que puede tener que ver con lo artístico, y con encontrarse y conocerse dentro del teatro o de la música, pero que también está ligada a que somos mucha gente. Y de pronto se arma una red con un montón de gente, sólo de venir acá a hacer una actividad. Y eso también es transformador (Entrevista a Mauro Mascareño, director coral de C.S., 2016).

El entrevistado llegó a Buenos Aires desde la ciudad de Mendoza en 2014 y se acercó al teatro de Catalinas Sur casi inmediatamente. Ya había conocido al grupo a partir de una gira que éste había realizado en 2010 apoyado por el Instituto Nacional del Teatro, en el marco de la cual pasaron por aquella ciudad para realizar una función de su obra *El Fulgor Argentino, Club Social y Deportivo* (1998). Mauro cuenta que incorporarse a Catalinas Sur recién llegado de otra ciudad fue fundamental para construir una red de vínculos en un lugar desconocido.

Podríamos recuperar varias narrativas de integrantes similares a la de Mauro, que resaltan cómo su vida cotidiana cambió a partir de participar tanto en Catalinas Sur como en el Circuito en cuanto a los lazos afectivos que conformaron, la sensación de ser “parte de algo más grande”, el placer de compartir con “gente que está haciendo lo mismo que vos”, la sensación de sentirse “importante”, la soledad que estaban atravesando antes de acercarse y lo reconfortante que es sentirse parte de una red que los contiene.

Un aspecto que aparece con recurrencia en estos relatos acerca de las redes que se tejen en los grupos es el momento tanto previo como posterior a las funciones teatrales, donde se rescata el compartir una actividad artística de manera colectiva y las solidaridades que se generan. Por ejemplo, Patricia Fagnani integrante del Circuito Cultural Barracas desde 2015 relata que:

La obra termina a las 12 de la noche pero nos vamos a comer una pizza, a tomar un café con los grupos que se arman que siempre hay mucha gente

que está sola. Entonces, los sábados cenamos juntos o hacemos una vaquita, juntamos y comemos en la casa de alguien. Llego a mi casa, que salí el sábado 4.30 de la tarde y llego a las 5 de la mañana del otro día. (...) Y es toda la semana estar en contacto. Porque después es: - '¡Que linda que salió ayer la obra!', '¡Que linda gente que hubo!'. Entonces, es como que se mantiene esa energía (Entrevista a Patricia Fagnani, integrantes del C.C.B., 2015).

Como surge en las narrativas tanto del coordinador como de una vecina-actriz, uno de los elementos que transforman aspectos de la vida de quienes pasan por estos grupos tiene que ver con la construcción de vínculos y de redes de sociabilidad y contención. Ahora bien, estos lazos sociales se entablan a partir de compartir la actividad teatral. Entendemos que los momentos de intercambio y socialización antes y después de la función teatral constituyen “escenas” que, junto con la actuación teatral, forman parte de las *performances* culturales (Bauman y Stoelje, 1988) que se llevan a cabo en los grupos. Recordemos que las actuaciones culturales son acontecimientos “planificados, armados y preparados con anticipación” (Bauman, 1992: 4) y que parten de ciertos elementos dramáticos y comunicativos. Esto es, “escenas”, “géneros” y “códigos” que se combinan para expresar ciertos mensajes (Bauman y Stoelje, 1988). Se trata de oportunidades donde un tema, un mensaje o un aspecto de la vida social es realzado, se vive de manera más intensa y reflexiva, el tiempo toma otra dimensión y se nos permite asumir roles performativos especiales fuera de lo cotidiano.

En otro trabajo analizamos en detalle las “transformaciones” que suceden a partir de la actuación cultural de un grupo de Teatro Comunitario, tanto en lo que hace al lugar protagónico que toman los vecinos al asumir un rol escénico o social –en tanto organizadores del evento-, así como su reconocimiento como actores culturales que manipulan con habilidad y eficacia códigos y géneros reconocidos socialmente o los cambios en el espacio físico –en el caso de la calle- que se producen (Mercado, 2017). En aquella oportunidad sostuvimos que en este proceso artístico, los vecinos dejan el rol de consumidores culturales⁶² que ejercen cotidianamente para transformarse en actores

⁶² Si bien tenemos en cuenta los planteos de Michel De Certeau (1996) acerca la producción invisibilizada de los consumidores en la vida cotidiana moderna, quien llama la atención hacia las distintas maneras de hacer de estos sobre productos culturales ya acabados, utilizamos el término de

que reflexionan y dialogan con su historia y su cultura, participando de una producción artística.

Aquí nos interesa recuperar algo que venimos señalando, relativo al énfasis que se pone en estos grupos respecto de la creación de espectáculos y la comprensión de esta producción como un espacio de aprendizaje a partir de lo cual construyen su identidad y se diferencian de los Talleres artísticos de Centros Culturales y de las Escuelas de Teatro. Uno de los aspectos transformadores que se resalta de estas propuestas tiene que ver con los procesos colaborativos que se generan cada vez que hay que realizar una función, tanto en la preparación previa de la sala, de los vecinos-actores y vecinas-actrices –donde todos se ayudan con el vestuario, el maquillaje, el peinado, por ejemplo– como posteriormente en el desarme del espacio escénico y en los momentos de socialización. Ha señalado Becker, que los “mundos del arte” contienen una dimensión social que se plasma en redes cooperativas y coordinadas de agentes, que a partir de la construcción de consensos producen algo que denominan y valoran como arte (Becker, 2008). Por medio de su cooperación, la obra de arte cobra existencia y perdura. Estos mundos están conformados por las redes de proveedores, actores, vendedores, críticos y consumidores quienes junto con el/la artista producen en forma colaborativa una obra. Es por medio de esta cooperación, que requiere de convenciones entre los agentes involucrados, que la obra existe y perdura. Como explica Gonzalo, director de la Orquesta Atípica Catalinas Sur:

En general, todos los talleres apuntan a una producción. Y eso es algo que yo aprendí acá, que me encantó. Que por ahí en otros lugares no sucede. Haces un taller y a lo sumo alguna muestrita a fin de año. Pero cada uno se lleva su conocimiento o su saber a su casa, solo. Acá suceden dos cosas. Primero, ese saber se comparte porque lo pones en una producción en común y eso te devuelve mucho más que lo que te puede dar un docente directamente a vos. Y se agranda eso porque vos venís, aprendes a tocar un instrumento, haces un taller de teatro y al tener que hacer una producción ves todo lo que sucede alrededor. Ves de escenografía, de vestuario, ves cómo organizarte, qué hay que hacer, la prensa. Y como no es profesional,

consumidor para diferenciarlo, en este caso, de aquellos individuos que se involucran directamente en la producción de algún objeto o práctica cultural.

pasa una cosa diferente. Porque si vos lo pensás dentro del teatro independiente, también suceden estas cosas. Pero digamos, como que esto perdura, permanece. Porque vos estás haciendo hoy ésta obra y mañana vas a estar haciendo otra y vas a estar en otros lugares. Y estás perteneciendo a un grupo que no se desarma porque no conseguimos vender funciones o no conseguimos espacio. Y hoy la propuesta es hacer función de ésta obra acá y mañana estás saliendo de gira o estás organizando una función con una choricada en la plaza. O un festival de títeres. Estás participando en la boletería. Creo que la diferencia también es eso, que estás entrando a formar parte de un proyecto (Entrevista a Gonzalo Domínguez, director de la Orquesta Atípica C.S., 2015).

La idea de participación que aparece en esta narrativa como en las que presentamos en otros apartados de este capítulo, resaltan que esto se produce a partir de trabajar en un objetivo común, como puede ser montar una obra de teatro. Sin embargo, no se trata de un grupo de personas que se asocian con un objetivo puntual, luego del cual el colectivo se disuelve, como tampoco es un grupo que se encuentre cada tanto para producir un espectáculo o realizar una intervención. Se trata de grupos que se proyectan a largo plazo y que a diferencia de las cooperativas de teatro independiente, por ejemplo, no están sujetos a la venta de entradas o a la obtención de una sala para hacer funciones. Las cooperativas de teatro constituyen sociedades transitorias, conformadas con el fin de poner en escena un espectáculo, requiriendo cada iniciativa artística la formación de una nueva sociedad. Si bien se pensaron como sociedades que funcionarían con capitales de empresarios ajenos, Bayardo (1997) señala que esto sucede raramente, por lo que asumen la modalidad de auto producir sus obras contrayendo deudas de dinero.

En cambio, los grupos de Teatro Comunitario se proponen sostener un espacio de formación y experimentación artística que sea abierto, con distintas propuestas para los/las vecinos/as, lo cual hace que sus integrantes transcurran una gran cantidad de tiempo en el lugar y se formen vínculos personales. Las relaciones se construyen no sólo en las presentaciones de espectáculos sino también en los momentos que se comparten por fuera de ensayos o talleres, ya que es común que se generen estos encuentros.

Por otro lado, hemos relevado varias historias de integrantes, que si bien hace relativamente poco tiempo que participan en los grupos, su interés o conocimiento de los mismos excede ampliamente su participación activa actual. Por diferentes razones muchas veces los/las vecinos/as no pueden comenzar esta actividad en el momento que desean hacerlo, a veces por responsabilidades familiares, otras por cuestiones laborales o simplemente por no animarse. Sin embargo, resaltan que cuando pudieron hacerlo se integraron, lo cual señala la importancia de que estos espacios se sostengan y permanezcan para que estén disponibles cuando alguien los necesite. Por poner un ejemplo, Patricia, la integrante del Circuito Cultural Barracas que citamos, relataba que durante casi 20 años sólo mantuvo contacto con el grupo por llevar a su hija a participar de los talleres. Cuando se separó de su pareja y su hija se casó, se encontró viviendo sola y con tiempo para ella misma que antes no tenía. Allí su hija le aconsejó acercarse al grupo y desde que ingresó participa de todos los espacios artísticos del Circuito. Como señalaba en la entrevista “yo siento que antes de venir acá, mi vida siempre fue mucho trabajo, trabajo. Trabajé siempre mucho” (Entrevista a Patricia Fagnani, integrante del C.C.B., 2015).

Más allá de la construcción de redes de cooperación y vínculos afectivos, hay otro aspecto que surge en las charlas y entrevistas que hemos realizado con vecinos-actores y vecinas-actrices, el cual se vincula con la acción teatral específicamente. Éste aspecto tiene que ver con la potencialidad reflexiva que representa toda *performance*, pero que en el caso del teatro puede cobrar una dimensión relevante. Como explica Richard Bauman, “la actuación es formalmente reflexiva –significación acerca de la significación- en tanto llama a examinar y a controlar conscientemente los elementos formales del sistema comunicativo -movimientos físicos en la danza, lenguaje y tono en una canción, etc.- haciéndonos conscientes al menos de sus mecanismos” (Bauman, 1992: 4). Más allá de la reflexividad formal, sigue sosteniendo Bauman, la *performance* es reflexiva en un sentido “sociopsicológico” (Bauman, 1992: 5) en tanto la forma en que se despliega constituye al yo actuante –el actor en escena frente a un público- en objeto para sí mismo y para otros.

Veamos cómo aparecieron estos aspectos en los relatos de algunos integrantes:

Y hay siempre una cosa de inseguridad, eso tiene que ver con cada uno. A mí me sacó un poco de miedo, la verdad que actúa también sobre el aparato psíquico de cada uno. Una se despoja un poco de temores, de esa cosa de estar un poquito más metida para adentro y de a poco se va lanzando (Entrevista a Adriana González, integrante del C.C.B., 2015).

Yo antes cuando empecé me daba mucha vergüenza. Todavía me da vergüenza actuar. Pero vos al tiempo te das cuenta que te empezas a manejar mucho mejor. No sólo en el escenario sino en la vida real, te da unas herramientas que están buenas. No sé, cómo comunicarte, cómo estar frente a un grupo (Karen Castillo, integrante de C.S., 2015)

Entonces, el hacerme el hábito de terminar todos los días de trabajar, bañarme y ponerme otra ropa para venir acá, es verme como mujer también. Es verme como ser humano y como mujer. No una mula de carga que sólo trabaja para llevar la familia adelante. Entonces fue como retomar todo eso. (Patricia Fagnani, integrante del C.C.B., 2015).

Algunas de las cuestiones que aparecen en estas narrativas dan cuenta cómo el yo performativo se vuelve objeto de reflexión para sí misma/o y la oportunidad que brinda el teatro para “observarse” llevando a cabo acciones que implican un despliegue de habilidades que muchas veces se creen inexistentes o desempeñando roles que en la vida cotidiana quedan relegados. La actuación, así, es un medio poderoso para adoptar el rol de otras/os y mirarse a sí mismo/a desde esa perspectiva. Se trata de oportunidades para asumir un rol performativo diferente al de la vida cotidiana y de recibir un reconocimiento intensificado respecto de uno/a mismo/a (Bauman y Stoelje, 1988). Esta capacidad de mirarse “haciendo algo”, está presente en los actores sociales cotidianamente; sin embargo, la actividad artística permite que se manifieste más claramente y el teatro en particular pone el foco en el uso del propio cuerpo y de la subjetividad, ya que estos son los medios a través de los cuales los actores y actrices se expresan.

De hecho, han surgido metodologías teatrales que aprovechan esta dimensión de la actuación humana, la reflexividad, para abordar problemáticas sociales. El Teatro del Oprimido, metodología que hemos presentado en el capítulo 3 al hablar del Teatro

Militante, a través de sus diferentes técnicas recurre a esta capacidad. Esta práctica, como señala su nombre, parte de la idea de que en la sociedad los sujetos somos objeto de “opresiones” diversas que dependen de las condiciones sociales y económicas en las que cada persona nace y se desarrolla. La opresión se estructura en contextos de injusticias sociales, con desequilibrios de poder y de oportunidad.

Injusticias y desequilibrios que perpetúan privilegios, cristalizan condiciones sociales, naturalizan segregaciones y refuerzan desigualdades. Injusticias que determinan quién puede tener acceso –y a qué precio- al derecho, a la expresión y al conocimiento; a espacios de poder y de decisión; a los medios de producción; a bienes materiales, culturales y simbólicos; a la justicia y a los derechos como persona humana y ciudadana de determinada sociedad (Santos, 2017: 84).

A partir de este concepto estructurador, el Teatro del Oprimido se propone identificar, desnaturalizar, investigar estéticamente, representar y discutir colectivamente estas opresiones para buscar alternativas de superación. Con este objetivo, se vuelve fundamental eliminar la separación entre escenario y platea, o entre actores/actrices y espectadores/as, entendiendo que todos/as somos actores/actrices y espectadores/as de nuestros actos (Santos, 2017). De esta forma, tenemos la posibilidad concreta de vernos actuando mientras actuamos, imaginar la acción antes de ejecutarla y observar la acción de otros para analizarla identificando en el proceso distintas formas de opresión que sufrimos nosotros mismos u otros⁶³. Hay una apuesta por visualizar formas en que el orden social, político o económico que vivimos nos oprime dejando de entender estas situaciones como del orden de lo personal y anclándolo en lo social. Sin embargo, el punto de partida es la propia observación de la conducta.

Si bien el Teatro Comunitario en general no trabaja con estas técnicas y constituye una modalidad teatral diferenciada, hay un punto que nos parece relevante y que creemos que sí se comparte con este tipo de metodologías. No se trata solamente de que los sujetos se demuestren a sí mismos que pueden pararse frente a un público, recitar un

⁶³ Estas posibilidades se pueden ver claramente en la técnica a la cual hemos hecho referencia en distintos apartados de esta tesis, el Teatro Foro, donde frente a la representación de una problemática el público tiene la posibilidad de discutir la acción de los personajes, opinar, elegir otros cursos de acción y pasar al escenario a probar esas alternativas analizando después qué efectos tuvo esa intervención.

texto, ponerse en el papel de otro/a o cantar, sino también, como nos fue señalado en charlas con coordinadores y directores, tener en cuenta que la creencia acerca de la incapacidad para hacer teatro o cualquier actividad artística tiene una raíz social. En este sentido es que si asistimos a alguna charla sobre Teatro Comunitario, quienes presentan su práctica probablemente hablen de cómo la sociedad reprime el desarrollo de la creatividad en los sujetos, como vimos en la definición de Nora Mouriño del grupo Catalinas Sur. Como venimos señalando, esto está directamente vinculado con una noción del “arte” y del/la “artista” que se presenta como una construcción social e histórica y no una afirmación universal e indiscutible.

En el capítulo 2 adelantamos algunos aspectos que hacen a las nociones de “transformación social” que se ponen en juego en el Teatro Comunitario y a partir de las palabras de Edith Scher, directora del Grupo Matemurga de Villa Crespo, sostuvimos que una de las posibilidades que puede brindar el arte es el cuestionamiento de lo que normalmente aceptamos como natural o dado. Es decir, disputar las construcciones hegemónicas que establecen un orden social, cultural, político y económico como aceptable. Ahora bien, como también dejamos entrever en aquel apartado, la directora sostenía que no es el lugar del arte intervenir, por ejemplo, en la redistribución de la riqueza y que no es ésa la “transformación” a la que se hace referencia en estas propuestas.

Esta afirmación nos parece interesante para abordar ciertas tensiones que surgen cuando indagamos en las apreciaciones que tienen los protagonistas de estas prácticas respecto del “arte y la transformación social” que muchas veces se vinculan con usos despolitizados, románticos e instrumentales de este concepto.

4. Sentidos diferenciales y usos estratégicos del arte para la transformación social

Las posibilidades políticas, transformadoras o emancipadoras del arte han sido un tópico de debate durante muchas décadas, siendo conceptualizadas de manera diferencial por distintos colectivos, corrientes, sectores y agentes. Una consigna ya

famosa entre quienes trabajan con modalidades de intervención social a través del teatro, es la frase de Augusto Boal que sostiene:

Lo que propone la Poética del oprimido es la acción misma: el espectador no delega poderes en el personaje ni para que piense ni para que actúe en su lugar; al contrario, él mismo asume su rol protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, debate proyectos de cambio –en resumen, se entrena para la acción real-. En este caso puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero seguramente es un ‘ensayo’ de la revolución (Boal, 1974).

Esta cita abre un abanico de discusiones en torno del alcance que la práctica artística puede o debe tener más allá del campo específicamente artístico, que se remontan a varias décadas de historia del arte político y que no podríamos abordar aquí. Sin embargo, nos resulta interesante introducir la pregunta no sólo del poder transformador del arte sino de qué responsabilidad y posibilidades les toca a quienes lo practican de transformar un orden social injusto.

En esta tesis venimos presentando un ámbito que comenzó a circunscribirse y tomó trascendencia a partir de fines de los años 90 y principalmente en los primeros años del nuevo siglo, el cual identificamos a partir de la categoría “arte y la transformación social”. Este conjunto de experiencias, acciones y/o políticas estuvieron enmarcadas en un contexto donde la cultura se instaló como un “recurso” útil para el crecimiento económico, la lucha contra la exclusión social, el respeto por la diversidad cultural o como herramienta de disputa política, donde se difundieron usos instrumentales de la cultura y una noción de impacto social a través del arte (Yúdice, 2002).

Estas conceptualizaciones de la cultura han conllevado en algunos casos usos y apropiaciones despolitizadas por parte de ciertos actores presentándola como una solución mágica para problemáticas de orden económico, político y/o de inequidad social. Así, estos discursos suelen ocultar “las condiciones estructurales y las medidas político-económicas propiciadas que fomentaron la fragmentación de los lazos sociales, la desocupación y subocupación, la marginación y precarización social” (Infantino, 2018a: 5).

La cultura se erige así como salvadora, legitimando muchas veces a las iniciativas que se posicionan desde el arte y la transformación social por sus efectos medibles y no por su contenido, su carácter estético o artístico. Como señala Renata Camarotti, la concepción de una cultura “hecha por excluidos/as” parece subsistir en el campo de intervención gubernamental traduciéndose en un sistema de jerarquización de las culturas al momento de diseñar políticas públicas (Camarotti, 2014). Esta situación se observa cuando al ejecutar acciones de carácter artístico destinadas a sectores subalternos, no se apoya la construcción discursiva que les da legitimidad en su valoración como expresión artística, sino en el mérito atribuido a su efecto de transformación social (Camarotti, 2014).

Otra de las implicancias de estos usos instrumentales ha sido su “focalización” en ciertos sectores de la sociedad presentados como “vulnerables”, reforzando la idea de que estas poblaciones necesitan herramientas artísticas para salir de su situación de vulnerabilidad negándoles el derecho que tienen, como todos los sectores sociales, a disfrutar de una experiencia artística más allá de los impactos o efectos sociales que estas prácticas tengan. El arte se presenta entonces como un remedio antes que un derecho. Como sostiene Mario Roitter:

El discurso de la ‘salvación a través del arte’, especialmente para la población pobre, los ‘carentes’ y dentro de ella a las y los jóvenes, ‘los riesgosos’, debería ser analizado con especial atención por todos los que, desde diferentes perspectivas, formamos parte de este tipo de iniciativas sociales y sus redes; ya que, de lo contrario, se corre el riesgo de mistificar su potencial y reducir su contenido a meros instrumentos, en vez de resaltar como su principal atributo el de orientarse por la lógica del acceso y disfrute de experiencias artísticas enriquecedoras, inspiradas en la efectiva vigencia y ampliación de los derechos de ciudadanía (Roitter, 2009: 3).

En el capítulo 2 adelantamos que podíamos identificar en la propuesta del Teatro Comunitario una noción de cultura que reconoce la existencia de procesos de desigualdad en el ejercicio de las capacidades expresivas, en el reconocimiento de que ciertos sectores sociales –y sus expresiones culturales- no son tomados en cuenta como productores/as legítimos/as de cultura. En este sentido, circula una comprensión de lo

cultural como un ámbito atravesado por desigualdades y relaciones de poder en el acceso a la práctica artística y cultural y a su legitimación. Es necesario intervenir en esta situación desigual para que el arte y la cultura sean efectivamente un derecho. En tal sentido, y como fuimos analizando a lo largo de este capítulo, hubo una apropiación estratégica dentro del Teatro Comunitario respecto del concepto y la categoría de “arte y transformación social” que permitió disputar recursos tanto materiales como simbólicos para fortalecer y hacer crecer su propuesta en un contexto de conceptualización creciente de la cultura como agente de desarrollo y herramienta de transformación social.

Sin embargo, también podemos identificar estrategias para correrse de las implicancias que acompañan a concepciones despolitizadas o instrumentales del arte y de la cultura en tanto “recursos” (Yúdice, 2002).

Por un lado, entendemos que la aclaración que realiza Nora Mouriño de Catalinas Sur, en la definición del Teatro Comunitario citada anteriormente cuando señala que “siempre es con calidad”, tiene que ver justamente con revalorizar el carácter artístico de estas propuestas y que no sean reconocidas, apropiadas o usadas sólo en función de sus efectos, dejando de lado los objetivos éticos y estéticos.

Por otro lado, se resalta el carácter integrador y heterogéneo de los grupos lo cual entra en contraposición con muchas de estas experiencias que se focalizan en una población específica, por lo general jóvenes definidos como “vulnerables”, “en riesgo” o “excluidos”. En este sentido, hemos entrado en contacto con integrantes de estos grupos que rescatan el hecho de que sean propuestas donde puedan participar con sus hijas/os, que sea un espacio de socialización tanto para adultas/os como para jóvenes y niñas/os; así como la posibilidad de aprender un lenguaje artístico conjuntamente cuando en general los espacios de aprendizaje están pensados generacionalmente. De esta forma, este tipo de abordajes reducen la distancia generacional que muchas veces separa a padres y madres de hijos/as.

Ahora bien, más allá de estos aspectos específicos que diferencian en la práctica al Teatro Comunitario de otras experiencias o políticas de arte y transformación social, en entrevistas realizadas con coordinadores que comenzaron a desempeñar este rol en los últimos años, surgieron ciertas reticencias a hablar de “arte y transformación social”

señalando que esta categoría remite a una “receta” aplicable para obtener ciertos resultados, lo cual no se corresponde con la experiencia que han tenido. Esto apareció mencionado en la narrativa que citamos de Mauro Mascareño, actual director coral de Catalinas Sur, cuando señalaba que no se sentía cómodo a veces con esa categoría por el uso instrumental que se le suele dar. A partir de esta línea, Gilda Arteta, integrante de Catalinas desde los 8 años y directora coral del grupo hasta el año 2015 me señalaba:

En principio te diría eso, que hoy pondría el foco en que es un acto revolucionario agrupar a la gente y darle un sentido de pertenencia. (...) El Teatro Comunitario quizás lo que permite es que aparezcan las herramientas, dispara. Pero no baja una fórmula de transformación social. Puede ser una transformación individual que mueva a transformaciones sociales. Una sale empoderada, sale más sensibilizada. Y esto lo pienso también en relación a haber trabajado con pibes en situación de peligro ¿no? Pibes recuperándose de adicciones. Y pienso: -¿Le cambia la vida que yo le enseñe a actuar?-. El pibe no va a ser actor y así se va a ganar la vida ¿entendés? De hecho hay un montón de gente de clase media que tratamos de vivir de la actuación y nos cuesta un montón. Entonces, en eso no, no es transformador. Sí en que el pibe se va a sentir distinto, empoderado, capaz de otras cosas. Entonces, por eso me cuesta un poco este concepto de transformación social (Entrevista a Gilda Arteta, ex-directora coral de C.S., 2015).

La entrevistada se desempeñó un tiempo como docente de teatro en la Secretaría de Políticas Integrales sobre Drogas, de la Nación Argentina, y desde esta experiencia evalúa que si bien la práctica artística tiene elementos que pueden ayudar al empoderamiento de estos jóvenes, la situación por la que llegan a estos espacios tiene que ver con desigualdades estructurales que los atraviesan y que, en ese sentido, exceden las posibilidades de transformación del arte.

Es interesante esta narrativa porque nos permite plasmar de manera bastante clara las disputas en torno a los sentidos que puede asumir el concepto de “arte y transformación social”. Como señala Infantino, muchas de las problemáticas sociales que se busca “resolver” apelando a la cultura como herramienta de intervención son, justamente,

consecuencia de la implementación de políticas neoliberales que han sido impuestas por los mismos organismos internacionales que fomentan aquella instrumentalización de la cultura, la cual muchas veces es retomada por los Estados nacionales o locales (Infantino, 2012).

La pobreza, la marginación o la vulnerabilidad aparecen en estas estrategias como producto de conductas o decisiones individuales y racionales y no de la liberalización de la economía, las reglas del mercado o de la desigualdad estructural de las sociedades capitalistas (Infantino, 2012). De esta forma, el empoderamiento de los más pobres o el fomento a su participación para que logren salir de esa situación aparece como su responsabilidad. Como señalamos en el capítulo 2 al hacer referencia a los diferentes sentidos que se le puede asignar a la “participación ciudadana”, la responsabilidad, el autocontrol y la capacidad/capacitación individual se presentan aquí como las condiciones de eficacia de una participación que permita mejorar las condiciones de vida (Menéndez, 2006). Son los propios sujetos individuales los que aparecen como responsables de garantizar derechos universales y no los Estados nacionales. Esto se pudo visualizar durante la década de 1990 con la proliferación de ONGs encargadas de cumplir muchas veces con funciones que el Estado dejó de asumir.

Cuando la entrevistada cuestiona que un taller de teatro vaya a “sacar” de la marginalidad a un joven con un consumo problemático de drogas, se vislumbra que esta tarea no puede ser asumida ni por un taller artístico, ni por un grupo de Teatro Comunitario, porque es una problemática que responde a condiciones estructurales de desigualdad. Una estructura desigual que se reproduce a través de medidas político-económicas llevadas a cabo por el Estado en el marco de un contexto internacional que también interviene en el curso de la política nacional.

En estos últimos dos capítulos hemos realizado un análisis acerca de cómo la definitiva imposición de un orden neoliberal se plasmó a lo largo de la década de 1990 y cómo al final de este período se volvieron innegables las consecuencias de empobrecimiento, vulneración, marginalización y fragmentación de los vínculos sociales que tuvieron estas medidas. Asimismo, venimos planteando que en este contexto se pusieron en cuestión los tradicionales modelos economicistas y productivistas del desarrollo frente a la evidencia de que una mayor explotación de las fuerzas productivas no iba acompañado de una mayor redistribución de la riqueza

(Kliksberg, 1999). Dentro de estas críticas, distintos organismos internacionales fueron difundiendo lineamientos que posicionaban a la cultura como un agente de desarrollo a través de la generación de “capital social”, empoderamiento de poblaciones “vulnerables”, inclusión social o la producción de recursos económicos a través del Turismo o las Industrias Culturales y Creativas. Sin embargo, estos usos de la cultura fueron puestos en juego a partir de apropiaciones instrumentales y despolitizadas que no ponían en cuestión los mecanismos económicos y políticos que generan desigualdad asignándole a la cultura un rol de “salvadora” o de “receta” para la solución de estas problemáticas.

Lo que pudimos analizar en este capítulo fue la construcción de una nueva “interfaz” (Long, 2001; Isunza, 2004) donde se dirimen cuestiones que hacen a los proyectos políticos de distintos actores, en este caso, en lo que hace a las formas de apelar al “arte y la transformación social”.

El uso estratégico que identificamos respecto de esta categoría por parte de los grupos estudiados no significó una adopción acrítica sino que, por el contrario, se cuestionan las apropiaciones románticas o despolitizadas acerca de las funciones sociales del arte que ocultan formas de desigualdad estructural. En este sentido, se observa un proceso de politización de la cultura donde los actores del Teatro Comunitario se posicionan en este ámbito “arte-transformador” disputando los sentidos que lo atraviesan.

Subsisten, así, sentidos propios acerca de la transformación social que puede desencadenar el arte o de su politicidad. En el capítulo 3 mencionábamos el carácter político que tenía en la postdictadura ocupar el espacio público festivamente, el reencontrarse con otras/os a partir de la fiesta. Ya señaló Bajtin el carácter transgresor de la cultura popular y cómo la parodia de los/as poderosos/as ha sido una herramienta que han encontrado los sectores subalternos para poner en cuestión ese poder (Bajtín, 1987). Por aquellos años el recurrir a la fiesta popular, al recurso de la parodia o al género del payaso era una forma de denunciar y procesar también los crímenes que había atravesado nuestra sociedad.

También vimos que se resaltaba la construcción de “convivio” que Dubatti caracteriza como “una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación

comunitaria, y significa una actitud negativa ante la desterritorialización socio-comunicacional propiciada por las intermediaciones técnicas” (García Canclini, 2005 en Dubatti, 2003: 22). El convivio puede producirse tanto en el acontecimiento teatral mismo entre espectadores/as y actores/actrices, así como entre quienes participan en los grupos construyendo redes y vínculos afectivos.

En este capítulo presentamos algunos sentidos de lo “transformador” que tienen que ver con el impacto que puede tener el teatro en la construcción de subjetividades, el asumir roles performativos diferentes a lo que se reproducen en la cotidianeidad, la impugnación de aquellos lugares o roles que nos son asignados –consumidores, espectadores, etc.- socialmente y nos oprimen. Es decir, el cuestionamiento de aquello que nos es presentado como “natural” o “dado” disputando construcciones hegemónicas.

Chantal Mouffe argumenta que el lugar del arte crítico en la actual etapa del capitalismo debe ser, justamente, alentar el desarrollo de nuevas relaciones sociales a través de la producción de nuevas subjetividades y de la creación de nuevos mundos. En este planteo el terreno de las subjetividades resulta crucial, ya que como señala la autora “el capitalismo actual depende cada vez más de las técnicas semióticas para crear los modos de subjetivación necesarios para su reproducción” (Mouffe, 2014: 97). Una política contrahegemónica debe, entonces, fomentar otras formas de identificación que contrarresten los deseos e identidades moldeados por el sistema capitalista. El enfoque agonista que propone Mouffe entiende el arte crítico como constituido por prácticas artísticas que ponen de relieve la existencia de alternativas al actual orden; su dimensión política consiste en hacer visible aquello que el consenso dominante tiende a ocultar (Mouffe, 2014). Esto no sólo es posible a través de la construcción de nuevas subjetividades en la actividad artística sino también a través de los mundos que se crean o se revelan en las producciones artísticas. Un ejemplo, como veíamos en el capítulo 4, fue la obra del Circuito Cultural Barracas, *Los chicos del cordel* (1998) que visibilizaba la existencia de niños y niñas viviendo en la calle, a quienes se les negaba –y aún se les niega- un lugar en el mundo; denunciando a una sociedad que miraba para otro lado. Sin ir más lejos, el último espectáculo de este grupo llamado *Barracas al fondo* (2017) da cuenta entre otros aspectos, del proceso de gentrificación que está atravesando el barrio de Barracas transformando profundamente los hábitos, valores y la conformación socio-

económica del territorio. El espectáculo consiste en un recorrido por una parte del barrio donde aparecen los vecinos-actores y las vecinas-actrices representando diferentes aspectos de la realidad que se está atravesando. Una parte del circuito pasa por sectores empobrecidos del barrio que han quedado invisibilizados con el negocio inmobiliario que se desarrolló principalmente sobre la Avenida Montes de Oca. De manera que esta obra callejera no sólo denuncia una problemática sino que la vuelve experiencia al relatar lo que sucede *in situ* para el público que se enfrenta a esa realidad. Al final del espectáculo las vecinas y vecinos cantan:

Bufonada que jugamos
Que permite ver lo que no vemos
Reímos de nuestro llanto y llorar
Aunque estemos riendo
Estamos embarazados
Construyendo un presente / y soñando un futuro
Donde el sol brille para todos
Y no solo para algunos
Tendrán su barrio, tendrán su historia
Y como han venido se irán
Pero estamos embarazados y nos negamos a no contar
Somos vecinos, somos actores y nuestro oficio es actuar
Somos los chicos, somos los grandes
Somos abuelos de lo que vendrá

Ahora bien, para finalizar nos parece fundamental señalar que las trayectorias que hemos recuperado en esta tesis y que sin dudas dejan aspectos de lado, así como solo se han restringido a dos grupos de Teatro Comunitario, nos permiten ver otra faceta de la “transformación social” que tiene que ver con la “desmesura”, una noción que aparece en el discurso de teatreros/as comunitarios/as. Esta tiene que ver con animarse a soñar proyectos que en un principio pueden parecer irrealizables o imposibles por sus dimensiones. En este sentido nos preguntamos ¿Cómo no considerar “transformación social” la existencia y persistencia de estos grupos a lo largo de tantos años? O ¿El crecimiento que han logrado desde ser grupos que se juntaban un par de veces a la semana a grupos estables con espacios físicos, diversos elencos, múltiples lenguajes artísticos, que realizan giras nacionales e internacionales? La multiplicación que han llevado adelante, la creación de una Red Nacional que se sostiene desde hace 15 años con las complejidades que implica aglutinar grupos que viven distintas realidades es

también llevar a cabo una transformación social. Así como la creación de institucionalidad propia al elaborar las propias reglas de funcionamiento, el sentido que se le otorga a la producción artística, la forma de participar en los grupos, entre otros muchos aspectos, no pueden dejarse de lado al momento de pensar en lo transformador del Teatro Comunitario en nuestro país.

CONCLUSIONES

*Son nuestras voces que entonan la retirada
Son nuestras voces que no callaran jamás
Cantando siempre por nuestra historia
Por la memoria, la dignidad
Mientras la vida nos dé latidos
Habrá motivos que festejar
La catalina aquí estará
A barajar otra vez y dar de nuevo
Y que se guarden el as del desconsuelo
Naípe marcado por la tristeza, ya en este juego
no va
Tenemos sueños y esperanzas para apostar*

(Grupo de Teatro Catalinas Sur, *El Fulgor Argentino, Club Social y Deportivo*)

Como planteamos en la introducción de esta tesis, nos propusimos analizar los procesos de producción y reproducción de prácticas artísticas en la trayectoria de dos grupos de Teatro Comunitario de la ciudad de Buenos Aires, en el marco de los actuales debates acerca de usos de la cultura con fines de transformación social, participación ciudadana y políticas culturales. Desde que comenzamos nuestra investigación, que antecede el proceso que dio como resultado este trabajo, al conocer las historias de los grupos que fuimos estudiando, una de las preguntas que nos hicimos fue ¿cómo lograron estos actores sostener estos espacios durante décadas en un país –o una región– donde la discontinuidad, las crisis profundas no sólo a nivel económico sino social y político, los “cambios” parecen ser la constante? Entendemos que esta pregunta tiene hoy una actualidad renovada, dado que mientras escribimos estas conclusiones el contexto nacional es incierto y se difunde recurrentemente la idea de una nueva “crisis”.

¿Cuánto se han transformado los grupos de Teatro Comunitario más antiguos en estos procesos? ¿Fue cambiando esta práctica a lo largo de los años? Fueron algunos de los interrogantes que nos atravesaban mientras indagábamos en las trayectorias del Grupo de Teatro Catalinas Sur y del Circuito Cultural Barracas. De hecho, durante nuestro trabajo de campo, vecinos-actores y vecinas-actrices que habían ingresado no hace muchos años nos pedían leer esta tesis cuando estuviera terminada para conocer mejor la historia, para “entender” cómo estos grupos llegaron a ser “lo que son”. Nos dimos cuenta, así, que la pregunta acerca de cómo se sostuvieron estos grupos no estaba

solamente en quien llevaba adelante la investigación, sino que de alguna manera era compartida por otros actores.

En este sentido, una parte de nuestro marco teórico estuvo orientado por enfoques que analizan el pasado preguntándose cómo este sigue operando en el presente y cómo en el presente se construyen versiones del pasado para reproducir una estructura social (Williams, 2009). Es decir, no sólo nos interesó estudiar “la historia” de estos grupos – que por cierto no es un objetivo menor, ya que aporta a la sistematización de prácticas culturales emergentes para el futuro- sino analizar *cómo* se construyó esa historia. Entendemos que el pasado sólo es accesible a partir de la voz de quienes lo relatan hoy y en este proceso operan relaciones y condiciones del presente.

Por otro lado, buscamos ampliar la mirada sobre esta práctica analizando cómo estos actores culturales se han vinculado con diversos agentes del campo de las políticas culturales a partir de distintas coyunturas. Hemos abordado el caso del Teatro Comunitario desde un enfoque relacional entendiendo que los actores y grupos despliegan sus prácticas en campos sociales atravesados por conflictos y luchas con otros agentes que a veces ocupan posiciones de poder desiguales. Cómo los actores logran sus objetivos en contextos atravesados por estas relaciones de poder es una cuestión que hemos intentado abordar sin caer en una romantización de las experiencias, pero reconociendo la agencia que los grupos desarrollan para disputar poder y recursos.

Si bien no fue un objetivo inicial abordar este caso desde un análisis procesual, nos encontramos en el campo con la constante referencia a la historia de los grupos y a la necesidad de dar cuenta de ese pasado para entender el presente. Hay una apuesta en estos colectivos por transmitir, de manera selectiva, su historia que es la historia de quienes pasaron por allí y permanecieron, pero también la de muchos/as vecinos-actores y vecinas-actrices que no continúan hoy en estos espacios. De esta forma, elegimos ordenar el análisis en tres coyunturas teniendo en cuenta tanto dimensiones estructurales como referencias surgidas en las narrativas de los sujetos que fueron señalando cambios de contexto.

Así, presentamos en los primeros dos capítulos nuestro marco teórico dando cuenta de algunos debates que han atravesado a la Antropología, al estudio de la cultura y particularmente al campo de las políticas culturales. El concepto de cultura apareció

como una noción polisémica y como un campo de disputa política en el que se tornaron hegemónicos ciertos abordajes de las dimensiones simbólicas que dejaron de lado el conflicto y el ejercicio del poder. Sin embargo, como analizamos, en las últimas décadas se observa un cambio de enfoque en los estudios antropológicos que buscan romper con visiones estáticas y esencialistas de la cultura para entenderlas tanto como práctica significativa y transformadora (Williams, 2009) pero inserta en ejercicios de poder atravesados por diversas formas de politización de la cultura (Wright, 2004).

A lo largo de nuestra investigación fueron surgiendo referencias en torno al hacer teatral y a diversas formas de llevar adelante esta práctica que nos hicieron indagar en la historia del campo teatral en la ciudad de Buenos Aires. Observamos, entonces, que se trata de un campo atravesado por luchas en torno a la definición de qué se considera teatro y quiénes artistas, que esta lucha se realiza desde diferentes posiciones de poder pero que estas formas de definir el teatro han sido cambiantes. Analizamos procesos hegemónicos de legitimación y deslegitimación dentro de los géneros artísticos y cómo se desarrollan “tradiciones selectivas” (Williams, 2009) en las que se opta por significados y funciones reorganizándolos en nuevos sistemas simbólicos unificados (García Canclini, 1984). Los ejes que elegimos de análisis tuvieron que ver con la recurrente referencia a una corriente “culta” y una “popular” dentro de nuestro teatro. De esta forma, nos propusimos ver cómo diferentes agentes buscaron redefinir los límites del campo apelando a distintos sentidos de lo popular y lo culto, resignificándolos.

En el capítulo 3 analizamos el contexto post-dictatorial y cómo la cultura se tornó un eje de democratización y participación ciudadana. Se produjo un auge del teatro callejero de grupos que buscaron recuperar un espacio público vedado durante el régimen militar, se conformaron el Grupo de Teatro al Aire Libre Catalinas Sur y el Grupo Los Calandracas que apelaron a géneros artísticos históricamente deslegitimados. Desde la estructura estatal un modelo basado en la “democratización cultural” con una fuerte intervención del Estado, privilegiando la difusión y la oferta partiendo de un concepto elitista y restringido de cultura basado en las “bellas artes” o la protección del patrimonio se fue articulando con formas de “democracia cultural” o “participativa”. A partir de esto hubo una ampliación del concepto de cultura hacia un sentido

antropológico que reconociera la diversidad de expresiones culturales existentes promoviendo, a su vez, la descentralización de las producciones culturales.

Estudiamos cómo el Teatro Comunitario se posiciona en el campo teatral porteño buscando legitimar su práctica y su concepción del teatro. Vimos cómo estos sujetos construyen un relato en el que se realizan sucesivas aproximaciones a modelos del hacer teatral a través de la creación de líneas de sentido con un pasado tradicionalizado. En definitiva, se fue construyendo una identidad teatral comunitaria a partir de la construcción de “tradiciones selectivas” que trazan líneas de vinculación con el pasado del campo teatral porteño. Retomaremos estas selecciones en el próximo apartado profundizando en algunas de sus consecuencias.

Por otro lado, en los capítulos 4 y 5 indagamos cómo se fue construyendo una definición más específica y diferenciada del Teatro Comunitario, así como el desarrollo de un proceso de institucionalización de esta propuesta. En este sentido, buscamos reflexionar cómo los procesos de definición se producen en un escenario de “interfaces” donde los actores se vinculan con otros agentes del campo de las políticas culturales. En el capítulo 4 analizamos cómo en los años 90 se fue estableciendo un contexto de retracción del teatro callejero de grupos y los grupos de Teatro Comunitario se fueron vinculando más con agentes estatales. Estos aspectos produjeron una transformación del eje de su práctica desde el uso del espacio callejero como algo definitorio hacia formas de producción artística donde vecinos y vecinas tuvieran la posibilidad de formar parte de un proyecto colectivo y ser protagonistas. En un marco de una creciente instrumentalización y mercantilización de la cultura, fue necesario también diferenciarse de otros espacios de producción y formación artística como los Talleres y las Escuelas de Teatro.

Por su parte, en el capítulo 5 investigamos el proceso de multiplicación impulsado por Catalinas Sur y por el Circuito Cultural Barracas como una estrategia política para fortalecer estas propuestas aprovechando el clima de movilización social y la pérdida de autonomía del campo artístico-cultural respecto de formas más politizadas del arte. Asimismo, presentamos cómo estos grupos entraron en vinculación con nuevos agentes como fundaciones privadas de carácter internacional, lo cual les permitió acceder a nuevas fuentes de financiación y promover la creación de redes tanto a nivel local como regional. Aquí es interesante pensar cómo las interfaces en las que estos actores

entraban en relación con otros agentes se ampliaron hacia el ámbito internacional generando un nuevo proceso de definición de estas propuestas ahora en términos de “arte y transformación social”. Esta categoría de alguna manera permitió objetivar una práctica que ya venían realizando y disputar recursos materiales y simbólicos para seguir reproduciendo estos proyectos. Sin embargo, problematizamos esta categoría marcando que no es un concepto unívoco y que si bien abarca en gran parte aquellos postulados más políticos de estos grupos como la disputa en torno a quienes producen arte, cómo lo hacen y para quienes; también se trata de una categoría que puede ser apropiada para reproducir concepciones instrumentalistas de la cultural e invisibilizar formas de desigualdad estructural en nuestras sociedades.

En este análisis buscamos dar cuenta de los complejos procesos de construcción de autonomías relativas (Williams, 2009), de negociación y de conflicto que se despliegan en el campo cultural y particularmente en el campo de las políticas culturales. Para finalizar nos interesa abordar algunas cuestiones que hicieron a una resignificación del concepto de “autogestión” en vínculo con sentidos emergentes de “lo independiente” en el teatro y, finalmente, cómo estas resignificaciones fueron acompañadas de un creciente proceso de politización en el Teatro Comunitario por la demanda de políticas culturales específicas para el sector.

1. La rueda permanente de la autogestión: “lo independiente” en disputa

A partir de fines de la década de 1990 los grupos con los que hemos trabajado ampliaron sus fuentes de financiación incorporando recursos ya no sólo estatales sino también del ámbito internacional. Esto permitió sostener la multiplicación de estas experiencias y también permitió un crecimiento interno para ambos grupos que accedieron a capacitaciones en gestión de proyectos culturales. Ahora bien, esta formación en gestión cultural amplió el rango de proyectos que se elaboran para presentarse a convocatorias emanadas desde diferentes entidades y organismos. Esta diversificación en las fuentes de financiación permite subsanar el problema de las demoras en los desembolsos que suelen producirse principalmente con subsidios

estatales, así como mantener un afluente de recursos cambiante en un contexto de financiación por proyectos⁶⁴.

Así lo explicaba Mariana Brodiano, coordinadora artística y gestora del grupo de Barracas:

En el Circuito lo que hacemos es... Tenemos como esa gran nave madre y lo que necesitamos es que esa nave madre funcione, independiente de todos, esa nave tiene que funcionar. Entonces lo que hacemos es mantener la rueda de gestión permanente para que esa bolsa de recursos... Para que la nave funcione, siempre tenga carbón para que pueda funcionar. O sea, es permanente, no es que en un momento decimos ‘ah, conseguimos esto, me avisó que no sé qué. Listo, descanso’. No, nunca se para, es permanente. Presentando, buscando, haciendo, todas las convocatorias, todas las cosas. Porque es lo que hace que vengan distintos afluentes a esta nave madre y haga que tengas como un piso para poder funcionar. Tuvimos crisis muy grandes, donde ese piso no se alcanzó. El 2012 fue un año de crisis muy grande, tuvimos que pedir plata prestada a los mismos compañeros y bueno, se armó como toda una red para que pudiéramos funcionar que el año pasado y el anterior terminamos de pagar (Entrevista a Mariana Brodiano, coordinadora del C.C.B., 2015)

Como se puede observar a partir de lo que cuenta esta coordinadora, existe un “piso” de gastos fijos que es necesario cubrir y que no está asegurado año tras año porque no sólo depende de que salgan los proyectos presentados sino que ese dinero no llegue con muchos meses de demora. De esta forma, surge una tensión en el funcionamiento cotidiano de estos grupos. Si bien se trata de proyectos que tienen cierta institucionalización, abren sus puertas durante todo el año y se conciben como iniciativas a largo plazo, sus principales fuentes de financiación no son “estables”; no

⁶⁴ Los recursos a los que acceden ambos grupos suelen variar año tras años por lo que resulta complejo elaborar un panorama de fuentes de financiación actualizado. Sin embargo, a modo ilustrativo podemos puntualizar que durante nuestro trabajo de campo Catalinas Sur ha accedido a los siguientes financiamientos estatales: Fondo Nacional de las Artes e Instituto Nacional del Teatro (a nivel nacional). Proteatro y Régimen de Promoción Cultural o Mecenazgo (a nivel municipal) y el programa Iberescena (a nivel internacional). Mientras tanto el Circuito Cultural Barracas también ha accedido a estas fuentes de financiación sumando distintos proyectos y acuerdos con el Ministerio de Desarrollo Social de la Nación.

están totalmente aseguradas porque dependen de la presentación de propuestas a convocatorias de subsidios diversas.

Ahora bien, como vimos en el capítulo 2, los grupos nucleados en la Red Nacional de Teatro Comunitario de Argentina definen este fenómeno como autogestivo. Como categoría teórica el concepto de “autogestión” remite al control por parte de un grupo de personas de un proceso de elaboración y de toma de decisiones dentro de un territorio o espacio (García Guerreiro, 2008). Sin embargo, esta forma de organización es conceptualizada más como un momento en un devenir que un estado al que se accede definiendo de manera absoluta un accionar colectivo (Fernández et. al, 2008; Hudson, 2010). De esta forma, la autogestión como categoría utilizada en la práctica adquiere diversas modalidades y está atravesada por diferentes sentidos, trayectorias y conflictos de acuerdo al contexto en el que se la invoque.

En el caso de los grupos de Teatro Comunitario con los que trabajé ha surgido el tema de la autogestión como una reivindicación vinculada principalmente a un deseo de independencia. Tanto el Circuito Cultural Barracas como el Grupo de Teatro Catalinas Sur se presentan como iniciativas surgidas sin intervención del Estado, pero sostienen que éste debe apoyarlas porque se trata de espacios que generan circuitos alternativos de consumo y producción cultural, descentralizando la oferta cultural de la ciudad de Buenos Aires, están abiertos a los ciudadanos/as que deseen ser protagonistas de una experiencia artística, reconstruyen vínculos sociales fragmentados por la represión dictatorial, las crisis políticas y el empobrecimiento, realizan una revalorización de las historias y memorias locales, entre otros muchos aspectos.

Esta identificación entre autogestión e independencia, que aparece en la narrativa de Brodiano cuando señala que “independientemente de todos” el Circuito tiene que seguir funcionando, también fue un punto señalado en entrevistas con quienes llevan adelante la dirección y gestión de Catalinas Sur. Retomamos algunas referencias a esto en el discurso de dos coordinadoras y del director del grupo

Verónica: Si, nosotros nos consideramos autogestivos. Porque no dependemos de nadie en particular. No estamos casados con nadie políticamente, no lo hemos estado históricamente, desde que existe el grupo

y no somos parte de ninguna estructura burocrática, ni del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires ni de Nación (Entrevista a Verónica, 2015)

Nora: También la ventaja que tiene es que te permite la independencia. O sea, si vos dependes únicamente de algo que sabes, te da una dependencia enorme (Entrevista a Nora Mouriño, 2015).

Adhemar Bianchi.: Para nosotros la autogestión es el ser independiente... adecuándonos, no somos pelotudos, nos vamos adecuando a la realidad. Tenemos claro que los gobiernos no.... Que la plata del Estado no es de ellos. Entonces, la autogestión es también ir y exigir y pedir y hacer. Lo que siempre...manteniendo la independencia. Y esto tiene bastantes rollos, por ejemplo, yo había rechazado ser director de organismos estatales mil veces (Entrevista a Adhemar Bianchi, 2016).

En estas narrativas lo autogestivo aparece estrechamente asociado a la independencia, la cual es definida como la no pertenencia a una estructura estatal, la no afiliación política partidaria y la no dependencia de una única fuente de financiación. Por otro lado, esta categoría aparece vinculada también al reclamo de un derecho. Los recursos que el Estado administra son de la ciudadanía y no del gobierno de turno, por lo cual la autogestión implica también reclamar participación en la administración de recursos estatales para volcarlo en un proyecto que le devuelva algo a la sociedad. Es decir, la autogestión no aparece como un concepto que implique una total dicotomía respecto del Estado sino como una autonomía relativa (Williams, 1994) en la toma de decisiones y en la administración económica – porque “hay que adecuarse”- pero acompañada de una politización que reclame apoyo.

Esta independencia –en términos de no pertenencia a una estructura estatal, no afiliación política partidaria y no dependencia de una única fuente de financiación- se puede ejercer porque se tiene una experiencia y un “saber” que –como vimos a lo largo de esta tesis- se construyó a través de distintas estrategias desarrolladas para reproducir la práctica y que les permitió presentar su iniciativa como relevante para la sociedad desde diferentes ángulos. Podríamos entender esto como el desarrollo de una forma de agencia para gestionar recursos del Estado, es decir, la capacidad de los actores y de los grupos sociales “(...) de tomar decisiones basadas en el análisis de las informaciones

tomando en cuenta sus recursos y las limitaciones del contexto” (Long, 2001 en Hevia de la Jara, 2009: 48). Sin embargo, como veíamos anteriormente, el “precio” de esta independencia es la dificultad para planificar a largo plazo, ya que no hay seguridad respecto de los recursos con los que se contará hasta que no se aprueben los proyectos y se cumplan todos los pasos burocráticos que habiliten los desembolsos.

Ahora bien, como vimos en el capítulo 3 el término “independiente” no es nuevo en el campo teatral y tiene una fuerte carga histórica e ideológica que marcan su uso. Esta noción surgió estrechamente vinculada al surgimiento del teatro independiente, una corriente teatral amplia y diversa pero que hasta el día de hoy sigue atravesando el discurso tanto de teatristas como de investigadores/as teatrales. “Lo independiente” aparecía en la década de 1930 como un rechazo a lo comercial, una autonomía de las creaciones artísticas respecto de los valores del mercado y también como una autonomía ideológica respecto del Estado y sus intereses político-ideológicos (Pellettieri, 2006; Dubatti, 2012; Mauro, 2011; 2015; Del Mármol, 2016; Fukelman, 2017). En este sentido, señala Fukelman, “quienes se autoperciben como hacedores y hacedoras de teatro independiente se inscriben dentro de una tradición que no provee –usualmente– dinero, pero que aporta prestigio” (Fukelman, 2017: 15).

En el capítulo 3 analizamos cómo el Teatro Comunitario se inscribe dentro de esta tradición independiente rescatando la calidad de las creaciones artísticas, el carácter grupal de la actividad y el “amor” por el teatro. A partir de las narrativas que recuperamos anteriormente vemos que también se rescata el valor de la independencia ideológico-política como un elemento que caracteriza a estos grupos. Sin embargo, vimos que estos teatristas comunitarios construyen su propia “tradición selectiva” (Williams, 2009) porque si bien seleccionan estos aspectos se diferencian de cierto carácter “elitista” o restringido que hace del teatro independiente un teatro para pocos o para los “ya convencidos”. Se rescata, así, una tradición popular en el teatro que recupera géneros locales históricamente deslegitimados y que busca acercar la práctica y la producción teatral a quienes les ha estado negada. Esta vinculación también aparece por momentos respecto de una concepción militante y política del teatro que fomenta el compromiso del/la artista con un contexto social, así como la construcción de una mirada crítica acerca de la realidad.

“Lo independiente” aparece como una categoría residual que tiene vigencia en el campo teatral actual y que es defendido por el Teatro Comunitario como una forma de disputar un capital simbólico. Sin embargo, sostenemos que también surgen ciertos sentidos emergentes en esta categoría a partir de la reivindicación que realizan estos actores al sostener que lo autogestivo –e independiente- implica, asimismo, una politización que demande políticas públicas específicas para su actividad. Entendemos que esta demanda tiene que ver con el riesgo de asumir un carácter autogestivo que permita, en el contexto actual, un corrimiento del Estado en tanto garante de derechos, en este caso, culturales.

A lo largo de esta tesis fuimos describiendo algunas cuestiones que hacen al trabajo teatral en circuitos que se encuentran por fuera de lo comercial y de lo oficial. Como señalamos brevemente en el capítulo 3, hacia fines de los años 60 se reconocieron legalmente las cooperativas de trabajo dentro del teatro como una forma de mantener la autonomía de los proyectos tanto de lo empresarios –que en un principio no podían formar parte de las cooperativas- como del Estado. Este reconocimiento redefinió dentro del teatro independiente la cuestión profesional y la necesidad de los teatristas de que el teatro fuera concebido como un trabajo que les permitiera vivir de la actividad, ya que en sus fundamentos originales este movimiento sostenía que el teatro no podía ser una opción laboral y que actrices y actores debían resolver su subsistencia por otras vías.

La organización por cooperativas se mantuvo a lo largo de los años aunque con diversas modificaciones en su reglamentación frente a la dificultad que siguió representando el efectivo ejercicio del teatro de manera independiente como una opción laboral. La Ley Nacional del Teatro sancionada en 1997 que reseñamos en el capítulo 4 se sancionó a partir de la demanda de este sector independiente que reclamaba una legislación que comprometiera al Estado en la promoción y apoyo de la actividad no oficial ni comercial por lo cual dicha ley se inspiró en las condiciones de producción del sector. En este sentido, “la concepción de la que parte la legislación vigente es la de fomentar proyectos teatrales pequeños⁶⁵, en los que la experimentación estética prevalece por sobre el afán de lucro, cualidad que es garantizada por el trabajo asociativo de los propios creadores, entendiendo como parte de los mismos a los actores y al director” (Mauro, 2015: 3). Los subsidios otorgados por el Instituto Nacional del

⁶⁵ Es decir proyectos que son limitados en el tiempo y que en general se desarrollan en salas de pocas butacas.

Teatro están destinados al fomento de proyectos en la forma de cooperativas de trabajo donde priman los objetivos estéticos por sobre la opción laboral.

Como sostiene Karina Mauro, el ideario del teatro independiente basado en un teatro culto desligado del afán de lucro con la misión de transmitir contenidos valiosos sentó las bases, asimismo, de un teatro militante y tuvo una influencia decisiva en el campo teatral (Mauro, 2015). Actores y actrices siguieron siendo interpelados/as como militantes, tanto en un sentido de transmisión de sentidos ideológico-políticos como de compromiso “desinteresado” con la actividad teatral- y no como trabajadores/as.

Ahora bien, en el capítulo 4 recuperamos una narrativa del director del Circuito Cultural Barracas que relataba cómo la decisión de conformar este grupo de Teatro Comunitario constituyó una elección de un camino de desarrollo profesional particular. De hecho, en el capítulo 3 también rescatábamos una mención semejante cuando Corina Busquiazo, coordinadora y actriz del Circuito, narraba la conformación de Los Calandracas como grupo de teatro callejero. En ambos casos aparece la elección de profesionalizarse como grupo estable de trabajo y entendemos que esto surge en oposición al sistema de trabajo por cooperativas eventuales –entre otros aspectos que fueron analizados en los capítulos 3 y 4-. Por otro lado, como describimos en el capítulo 5, una de las consecuencias que tuvo la vinculación en los primeros años del siglo XXI con agencias internacionales de financiación fue el acceso regular a capacitaciones en gestión cultural para algunos integrantes de los grupos. En este caso, la Fundación Avina proporcionó esta formación durante varios años para la elaboración de proyectos y la ampliación de fuentes de financiación. Entendemos que estas capacitaciones a las que accedieron integrantes de ambos grupos fueron fundamentales para el proceso de profesionalización en estos espacios y que implicaron un replanteamiento de la figura de artista que tuvo que ver, por un lado, con disputar nociones clásicas acerca de la dicotomía cultura/economía o arte/trabajo. A su vez, el eje de profesionalización y de representación de los/las artistas como trabajadores/as constituye una de las principales demandas del sector. En este sentido, Mariana Brodiano, coordinadora del Circuito Cultural Barracas nos relataba cómo fue quedando a cargo de gran parte de la gestión de recursos en el grupo

Yo te digo la verdad, fui a hacer eso porque Ricardo [Ricardo Talento, director del grupo] me dijo ‘vos vas a hacer eso’. Yo decía ‘no, pero yo no

tengo nada que ver'. Aparte, cuando vos haces este laburo artístico es como medio denigrarte un poco mandarte a un área muy ¿viste? fría y como nada que ver. Entonces, insistía en que no, que yo no tenía nada que ver. 'Vos vas a hacer eso' me decía. No sabes, yo le estoy eternamente agradecida porque me descubrió una beta que no se me hubiera ocurrido. (...). Eso por un lado y por otro lado me di cuenta que me interesaba bastante y que también me interesaba que pudiéramos estar mejor [se refiere al equipo de coordinación] porque, en mi caso particular, es una elección de vida pero no es una elección de vida como sea. Quiero que sea una elección de vida pero viviendo bien. O sea, ya sé que no voy a hacerme toda la guita, ni que voy a comprarme un yate. Poder dedicarme pero bien, o sea que si yo abro la heladera no tenga aplausos y laureles, tenga Serenito [en referencia a un postre para niños] para mi nene... [Risas]. Claro, que pueda vivir normal (Entrevista a Mariana Brodiano, coordinadora C.C.B., 2015).

Es interesante pensar cómo más allá de la difundida concepción de la cultura y el arte como "recursos" (Yúdice, 2002) y de sus usos instrumentales aún pueden persistir imaginarios que representan al mundo de la "gestión" o de la "economía" como algo "frío" o que no tiene "nada que ver" con lo artístico. Existe una poderosa tradición de pensamiento que entiende a la cultura como un área autónoma de la existencia dedicada a la búsqueda de valores como el arte, la belleza y la autenticidad. Estos valores serían la antítesis de aquellos presentes en el mundo económico, como la búsqueda racional de ganancia y el instrumentalismo. De esta forma, los valores supuestamente superiores de la cultura podrían ser contaminados o degradados si entraran en contacto con la brutal racionalidad de la economía (Du Gay, 1997; Infantino, 2012).

En el campo teatral particularmente, como señalábamos antes, esta separación entre lo artístico y lo económico es un valor que continúa atravesando las prácticas aunque cada vez es más cuestionado. Como veíamos en la narrativa de Mariana Brodiano, si bien hay una "elección de vida" que podemos vincular a un sentido militante o a una lógica "político-ideológica" de hacer Teatro Comunitario y sostenerlo a través de la gestión, esta elección trasciende la lógica del "amor al arte" cuando se señala que no quiere "aplausos y laureles" (Stolovich, 1997: 62). Esta aclaración resulta interesante,

ya que apunta a distanciarse de una “lógica de rentabilidad” en el trabajo artístico planteando una “lógica de supervivencia”⁶⁶.

Los grupos de Teatro Comunitario con los que hemos trabajado sostienen la reivindicación de reconocer el trabajo profesional que realizan algunos integrantes en estos grupos, sin el cual estos espacios no podrían sostenerse. Planteamos que esta reivindicación se funda en necesidades concretas del sector vinculadas a la falta de financiaciones que contemplen la asignación de recursos para sostener la profesionalización de coordinadores/as y directores/as de Teatro Comunitario. Pero también existe una tensión de larga data en el campo artístico cultural en general y en el campo teatral en particular, de reconocer a los/las artistas como trabajadores/as de la cultura entendiendo que este sector produce valor que luego es apropiado por la sociedad y que como tal esta producción debe ser legitimada por derechos laborales.

En este marco, el concepto de autogestión aparece como un concepto cuyos significados son disputados. Es decir, si bien estos grupos reafirman el carácter autogestivo de su práctica, entendiéndolo como una búsqueda de autonomía en la toma de decisiones, en la creación artística y en los lineamientos político-ideológicos; existe un distanciamiento respecto de posibles formas de precarización laboral y artística que pueden devenir de adoptar este postulado acríticamente⁶⁷ reforzando ideas acerca de la dicotomía arte/trabajo. Sobre todo, teniendo en cuenta que:

El arte de gobierno moderno se ha convertido, en efecto, en el arte de gobernar desde la distancia, inculcando los hábitos de la autogestión y de la autorregulación. Las políticas asociadas con el neoliberalismo -que incluyen la teoría del *New Public Management* y la reforma de las instituciones públicas- proveen ejemplos excelentes de cómo funcionan estas formas de gubernamentalidad (Shore, 2010: 32).

⁶⁶ Luis Stolovich identifica diferentes lógicas que actúan en los agentes culturales, que tienen que ver con la posición que ocupan en el proceso de producción cultural pero que en general no existen de manera pura sino entremezcladas. Estas lógicas son: “el amor al arte” donde la cultura en un fin en sí mismo que otorga prestigio; “la rentabilidad” que concibe la cultura como negocio; “la supervivencia” que la ve como un medio de vida; y la “político-ideológica” donde se entiende la cultura como instrumento de difusión de ideas y valores (Stolovich, 1997: 62).

⁶⁷ Como analizamos en el capítulo 5 el eje de la “calidad artística” es algo que tanto quienes dirigen como quienes integran estos grupos rescatan y defienden.

Coincidimos con Mauro en que la actual legislación nacional y municipal, así como el sistema de fomento a la actividad teatral no oficial avalaron y profundizaron las condiciones de producción establecidas por el teatro independiente con el amparo del prestigio que esta corriente otorgaba en el campo teatral. En vista de que la condición de trabajadores/as era algo que no contemplaba el imaginario militante de este movimiento, esto no se presentó como un problema para los agentes del campo –tanto los productores culturales como agentes estatales- (Mauro, 2015).

Finalmente, teniendo en cuenta estas resignificaciones del concepto de autogestión analizaremos algunas cuestiones que hacen a la demanda no sólo de legislación que reconozca la especificidad de las prácticas artístico-comunitarias sino también al derecho de participar en la elaboración de los instrumentos legislativos y la emergencia de nuevos sentidos acerca del rol del Estado en el campo cultural.

2. ¿Ahora que sí nos ven? Caminos hacia la demanda de políticas culturales de base comunitaria

El Teatro Comunitario ha entablado vinculaciones con agentes estatales para reproducir su práctica y ampliar su acción desde la realización de espectáculos en el espacio callejero hasta la conformación de espacios de producción y formación artística barrial. Desde mediados de la década de 1990 hasta los primeros años de los 2000 el Grupo de Teatro Catalinas Sur y el Circuito Cultural Barracas brindaron talleres artísticos para la comunidad en el marco del Programa Cultural en Barrios. Estas articulaciones con el Estado local no sólo se han llevado a cabo a través de la financiación, sino también a partir de cierto reconocimiento y difusión, como la iniciativa de la Carpa Cultural Itinerante (2001) que fomentó la creación de nuevos grupos en la ciudad de Buenos Aires.

A nivel provincial, el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires estuvo involucrado en la gestión de subsidios y proyectos para el impulso del Teatro Comunitario por fuera de la ciudad de Buenos Aires. Por ejemplo, a través del Proyecto

Escenarios –un proyecto temporal de aquel Instituto- , por medio del cual fomentó la conformación de nuevos grupos en Berisso, Tolosa y Ensenada a través de la asignación de recursos y espacios para que se llevaran a cabo (Fernández, 2013).

Actualmente, la mayoría de los grupos que existen en la Ciudad de Buenos Aires cuentan con un/a integrante que realiza una labor de gestión administrativa y de recursos, así como un/a director/a teatral, quien generalmente recibe ayuda de alguien que lo/la asiste, así como un/a coordinador/a musical. En el caso tanto del Circuito Cultural Barracas como de Catalinas Sur se trata de equipos de dirección y coordinación artística que se dividen entre las distintas áreas y talleres que conforman los grupos. Este equipo también es responsable de las tareas de gestión cultural relevando los subsidios existentes, armando proyectos para las convocatorias y realizando las rendiciones correspondientes para contar con un ingreso constante de recursos que permitan sostener no sólo toda la actividad y producción artística sino también los honorarios de quienes se dedican a estas tareas. Una parte de los ingresos proviene de la venta de entradas, ya que ambos grupos tienen obras en cartel de manera regular. También recurren a un sistema de aporte económico de vecinos y vecinas que no forman parte de los grupos pero desean abonar una cantidad pequeña de dinero por mes pasando a formar parte de “los/as amigos/as” de cada grupo obteniendo descuentos para asistir a las obras. Sin embargo, estas dos fuentes no son suficientes para sostener estos proyectos abiertos todo el año, produciendo espectáculos y brindando talleres gratuitos a la comunidad. Por lo cual, deben desarrollar un sistema de elaboración de proyectos constante que permita acceder a nuevas fuentes de financiación continua.

A lo largo del tiempo estos grupos han tenido que buscar diferentes estrategias y caminos para la obtención de recursos tanto del Estado –en sus diversos niveles- como de fundaciones y agencias internacionales. De hecho, la multiplicación/diversificación de fuentes de financiación se fue instalando como estrategia para reproducir las prácticas con ciertos márgenes de autonomía. En este proceso se fueron transformando las reivindicaciones por reconocimiento y apoyo al Estado de acuerdo a los contextos, las necesidades y las realidades –cada vez más heterogéneas a medida que el fenómeno fue creciendo en todo el territorio- de cada grupo integrante de la Red Nacional de Teatro Comunitario.

Una de las disputas fundamentales impulsadas por la Red Nacional de Teatro Comunitario viene dándose en el marco del Instituto Nacional del Teatro, organismo creado por la Ley Nacional del Teatro (1997) para fomentar y proteger la actividad teatral no comercial en el país. Este Instituto realiza su labor a través del lanzamiento de concursos, certámenes, festivales, premios y becas. La demanda de la Red consistió en la creación de un concurso específico para fomentar la actividad de los grupos de Teatro Comunitario en todo el país, argumentando que no era adecuado exigirles a estos proyectos comunitarios los mismos requisitos que a los grupos de teatro independiente⁶⁸ dado que poseen diferentes funciones y objetivos. De esta manera, se solicitaba un jurado especial para la evaluación de los proyectos comunitarios que ponderara aspectos que no son considerados en las evaluaciones de teatro independiente (Mercado y Sánchez Salinas, 2017).

A partir de diversas negociaciones llevadas a cabo por los grupos más antiguos en 2009 se creó el Concurso Nacional para Estímulo a la Actividad de Teatro Comunitario, una línea de apoyo económico que brinda financiación para montaje de espectáculos, compra de equipamiento técnico y capacitación. Esta conquista estuvo acompañada de un consenso interno entre los grupos que forman parte de la Red Nacional para que el Concurso fuera aprovechado por los grupos que se crearon luego de la crisis de 2001 y el proceso de multiplicación posterior – la llamada “segunda generación” (Bidegaín, 2014)- y no así por los más antiguos Catalinas Sur y el Circuito Cultural Barracas que pueden acceder a la línea de apoyo del INT para salas de teatro.

Como sostuvimos en un trabajo anterior, este Concurso se mantiene hasta la actualidad con algunas interrupciones que pueden explicarse por los cambios de gestión y también por distintas formas de concebir al Teatro Comunitario, que en algunos casos cuestiona si se trata de una práctica teatral que pueda o deba ser incluida dentro de un organismo de fomento al Teatro Independiente (Mercado y Sánchez Salinas, 2017). Si bien se trata de un concurso anual, cada año el Consejo de Dirección del INT discute y debe convenir su lanzamiento, lo cual en la práctica implicó que no fuera aprobado en los años 2010, 2012, 2015, 2016 y 2017.

⁶⁸ En la ciudad de Buenos Aires la forma de referirse a iniciativas o grupos de teatro “no oficiales” en la actualidad es diversa. Mientras que algunos/as se refieren a teatro independiente, otros prefieren la categoría “alternativo” o “el off” (Del Marmol, 2016).

De manera que si bien la obtención de un concurso específico para el Teatro Comunitario ha sido un logro importante, existen trabas intrínsecas en su diseño que hacen que no sea una solución para el sostenimiento de los grupos. Incluso en el caso de Catalinas Sur y del Circuito Cultural Barracas tener que presentarse a un subsidio para salas de teatro independiente presenta dificultades, ya que tienen que cumplir con requisitos que exceden a grupos formados por vecinos y vecinas que realizan la actividad en su tiempo libre. En este sentido, Ricardo Talento, director del Circuito Cultural Barracas explicaba:

Entonces, todos los años estamos en la misma situación, no sabemos si vamos a tener dinero para pagar porque no hay nada fijo y, a su vez, te obliga continuamente a armar proyectos. El INT te da apoyo para sala si vos haces 84 funciones por año. Claro, para una sala de teatro independiente que hace 5 por semana como chorizo. Pero si no podes entender que esto es Teatro Comunitario y es imposible hacer 84 funciones. Porque en realidad, tipo mafiosos logramos que nos dieran un subsidio anual cuando quisieran. Es más, tuvimos que decir que ese subsidio no se diera ni a Catalinas ni al Circuito Cultural Barracas para poder presionar para que saliera para otros grupos. (...) No entras en ninguna categoría. No entienden que vos lo que haces es esto y por lo que haces tiene que ser apoyado (Entrevista a Ricardo Talento, director del C.C.B., 2015).

Surge nuevamente el problema de la discontinuidad en los financiamientos y la dificultad para planificar en base a esta realidad. Aparecen, así, dos dimensiones en la problemática vinculación con el Estado. Una tiene que ver con el orden del “reconocimiento” y la otra con la “redistribución” (Fraser, 2008).

Las primeras reclaman un mundo donde las diferencias sean aceptadas, por lo cual las injusticias son interpretadas como culturales y se las concibe como enraizadas en patrones sociales y culturales de representación, interpretación y comunicación. Estos patrones son omnipresentes, orientan la interpretación y evaluación acerca de los grupos humanos, sus expresiones y prácticas, generando un orden de estatus que determina la subordinación o desvalorización de algunos colectivos o individuos. Como ejemplo de estas injusticias la autora señala la negación a través de las prácticas representacionales,

comunicativas e interpretativas autorizadas de la propia cultura (Fraser, 2008). Por otro lado, las segundas pretenden una distribución más justa de los recursos y de la riqueza, se centran en injusticias que entienden como socio-económicas y las suponen enraizadas en la estructura económica de la sociedad que genera desigualdad. En este caso, ejemplos claros son la explotación –la apropiación de los frutos del trabajo ajeno en el propio beneficio- y la marginación económica –la confinación a tareas indeseables o mal pagadas o la negación del acceso a trabajos que generen ingresos-.

Fraser señala que estas dimensiones se presentan actualmente como polos disociados tanto práctica como intelectualmente; mientras algunos sostienen que las reivindicaciones por reconocimiento de la diferencia constituyen una forma de “falsa conciencia” y un obstáculo para la “verdadera” consecución de la justicia social, otros señalan el fracaso del igualitarismo económico que no reconoce las diferencias para garantizar justicia a las minorías (Fraser, 2008). Sin embargo, el argumento que sostiene la autora es que se trata de una falsa antítesis, ya que en la actualidad la justicia exige tanto la redistribución como el reconocimiento, que por separado no son suficientes. Generalmente los ejes de subordinación son bidimensionales, es decir que presentan ambos aspectos, aunque no del mismo modo o en el mismo grado.

Entendemos que en el caso que estamos estudiando existe un problema de reconocimiento de la especificidad respecto del Teatro Comunitario, lo cual redundaría en un problema de redistribución de recursos. Como planteamos en el capítulo 1 retomando a Gramsci, en toda sociedad capitalista la desigualdad estructural se traduce también en formas de dominación o subordinación cultural que toman forma a partir de una división jerarquizada entre “alta” y “baja” cultura. A través de esta construcción hegemónica, una clase particular presenta sus intereses o concepciones como universales construyendo patrones institucionalizados de valor cultural en una sociedad.

En el campo teatral esto se tradujo en un modelo hegemónico que orienta las representaciones de lo que es “teatro” y lo que no, valorando la presentación de obras dramáticas en una sala frente a un público espacialmente separado al cual se le cobra para asistir a un espectáculo (Seibel, 2006). Las teatralidades que resultaron legitimadas tuvieron que ver con un modelo de lo “culto” vinculado a la declamación y a la importancia del texto dramático (Mauro, 2011).

Entendemos que demandar apoyo “por lo que se hace” tiene que ver con la invisibilización que aún persiste respecto del Teatro Comunitario en ciertos espacios oficiales de legitimación, como el INT. Si bien tanto Catalinas Sur como el Circuito Cultural Barracas disponen de una sala para presentar sus obras⁶⁹ no se trata de salas de teatro independiente que pueden alquilar su espacio para distintos elencos que presenten funciones varias veces a la semana. Sino que son lugares donde se desarrollan actividades artísticas comunitarias para vecinos que se acercan en su tiempo libre, donde además de realizar funciones se ofrecen talleres y otras actividades de manera gratuita. Por otro lado, respecto de la problemática en la discontinuidad del Concurso de Estímulo para la Actividad de Teatro Comunitario resulta llamativa la inestabilidad del mismo y el hecho de que deba discutirse cada año su pertinencia o no dentro de aquel Instituto. Si bien no hemos podido acceder a las actas de las reuniones del Consejo de Dirección de aquel organismo, creemos que pueden estar operando aún ciertas jerarquizaciones culturales en la valoración de esta práctica. De hecho, tal como señalaba Ricardo Talento en la narrativa citada con anterioridad, este subsidio del INT hubo que presionarlo: “tipo mafiosos logramos que nos dieran un subsidio anual cuando quisieran”.

El campo de las políticas culturales se presenta como un complejo ámbito de disputas donde no sólo actúan agentes estatales sino que también intervienen actores sociales que buscan ser reconocidos para demandar una distribución de recursos más justa. No podemos negar el poder que detenta el Estado como identificador (Brubacker y Cooper, 2001; Corrigan y Sayer, 2007) para reconocer o no ciertas prácticas, sin embargo, vemos que los procesos en que se formulan las políticas públicas son complejos, no lineales (Shore, 2010) y responden a las negociaciones que fuerzan muchas veces los propios actores sociales o comunitarios, aunque con limitaciones en sus alcances.

Ahora bien, en octubre de 2012 se realizó un homenaje en la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires para todos los grupos que en ese entonces cumplían 10 años de existencia⁷⁰. Se trató de un acontecimiento que tuvo mucha relevancia, por un lado,

⁶⁹ En el caso de Catalinas Sur este grupo construyó su propia sala en un galpón que fue comprado, sin embargo, el Circuito Cultural Barracas debe pagar un alquiler mensual para disponer de un espacio donde presentar sus espectáculos. Ver Capítulo 4

⁷⁰ Esta iniciativa fue impulsada a partir de la gestión personal del director del grupo El Épico de Floresta quien conocía a la presidente de la Comisión de Cultura, Gabriela Alegre (FPV). Los grupos

porque fue un importante reconocimiento del fenómeno –el salón principal de la Legislatura se llenó de vecinos-actores y vecinas-actrices cantando y festejando- y de algunas de las reivindicaciones del sector para poder reproducir su práctica. Por otro lado, este evento fue la antesala que luego permitió negociar una ley de fomento para el Teatro Comunitario en la ciudad de Buenos Aires.

En esta oportunidad cada uno de los directores presentes tomó la palabra para hablar de distintos aspectos de la historia y la actualidad del Teatro Comunitario. El foco estuvo puesto en visibilizar la relevancia de esta práctica en la Ciudad de Buenos Aires a través de un relevamiento de la cantidad de grupos y de espectáculos que en ese momento existían, así como las problemáticas identificadas por quienes los llevan adelante. Se trató de una oportunidad para poner en agenda estatal, justamente, varias cuestiones que venían atravesando estos proyectos y que tenían –y continúan teniendo- injerencia en su continuidad concreta. Uno de los ejes que se tocaron y que nos interesa mencionar es el lugar que ocupa el arte – particularmente este tipo de propuestas- en la agenda pública estatal y su reconocimiento como un derecho. Así Edith Scher, directora del Grupo Matemurga de Villa Crespo sostenía que:

Queremos rescatar que el público que viene a vernos jamás va al teatro o no se acerca y que a partir de vernos empieza a ir a ver otras obras, empieza a tener otro contacto con la práctica creativa que es central, fundamental, no es un adorno. Estamos cansados de escuchar eso de ‘ser la frutilla de la torta’, aquello que viene para cuando todo lo demás está resuelto. Para nosotros, como muchos de los que estamos acá sabemos, el arte es central, es un eje de la vida comunitaria, es algo que queremos como eje de nuestra vida y de la de muchos otros (Edith Scher – Homenaje a Grupos de Teatro Comunitario – Legislatura de la ciudad de Buenos Aires, 2012).

Esta narrativa es interesante para pensar cómo se fue articulando un discurso de reivindicación política en torno a la comprensión de la actividad artística y creativa como un derecho que tomó como interlocutor al Estado. En este sentido, el homenaje que analizamos tuvo relevancia para visibilizar la demanda del sector de que el acceso a

homenajeados fueron: Los Pompapetriyos de Parque Patricios, Res o no Res de Mataderos, Alma Mate de Flores, Los Villurqueros de Villa Urquiza, Matemurga de Villa Crespo, y el Épico de Floresta.

la práctica artística y el ser protagonista de esta experiencia debe ser reconocido como un derecho y por lo tanto es una cuestión que debe entrar en la “agenda estatal” demandando algún “curso de acción” (Oszlack, 2009: 2) o política pública para reconocer, apoyar y fomentar el Teatro Comunitario. La identificación de ciertas necesidades por parte del sector fue articulándose en torno a demandas que reclaman ser atendidas por el Estado a través del diseño e implementación de políticas públicas. Estas reivindicaciones, como se entiende del discurso citado, parten de revalorizar a la cultura –y el arte- como “constitutiva” (Williams, 2009: 13) del orden social, es decir, no como un “adorno”, un reflejo o un aspecto secundario, sino como un sistema a partir del cual aquel orden se comunica, se experimenta y se reproduce. Este postulado, a su vez, está vinculado con el reconocimiento de la relevancia de los derechos culturales al mismo nivel que otros derechos históricamente más legitimados. Existe aún en torno a los derechos culturales un alto grado de ambigüedad respecto de su definición, los actores políticos que deben garantizarlos y de la participación de su destinatarios en su definición (Raggio, 2013) lo cual aún redundando en su conceptualización como derechos “de segunda”.

Más allá de la visibilización a nivel político que significó realizar este homenaje en la Legislatura porteña, el festejo tuvo una consecuencia concreta que fue el inicio de una negociación para impulsar una ley de fomento al Teatro Comunitario en la Ciudad de Buenos Aires. Este proceso se llevó adelante a través del contacto que se había entablado con la directora de la Comisión de Cultura de la Legislatura que promovió aquel homenaje. Durante dos años los directores del Circuito Cultural Barracas, Catalinas Sur, el Épico de Floresta y la directora de Matemurga de Villa Crespo -como referentes de la Red Nacional- llevaron adelante las negociaciones en torno al texto que dio forma a dicha legislación. El contenido de aquel texto se compartió con otros representantes de los grupos de la ciudad que forman parte de la Red para consensuar los distintos ejes.

El ámbito en el que se buscó ingresar esta legislación fue la entidad que regula y fomenta la actividad teatral no oficial de la ciudad, el Instituto para la Protección y Fomento de la Actividad Teatral No Oficial de la Ciudad (Proteatro). Este organismo fue creado a través de la Ley 156 promulgada en 1999 para crear un marco de protección y fomento a las iniciativas teatrales que no forman parte de la oferta cultural

oficial. En definitiva, la Ley 5227/14 de Protección, Promoción y Difusión del Teatro Comunitario en la Ciudad de Buenos Aires que se sancionó en diciembre de 2014 constituyó una modificación de aquella primera legislación de fines de los años 90 para que los grupos de Teatro Comunitario fueran contemplados en la misma y obtener subsidios para la actividad que contemplen su especificidad. De esta forma, se subsana de alguna manera la problemática que se presentaba con las líneas de subsidios del INT que no se aprueban todos los años.

Esta inclusión del sector dentro de la ley que fomenta la actividad teatral no oficial en la ciudad de Buenos Aires significó avances concretos, como la posibilidad de obtener subsidios para alquiler de espacios, para la producción y difusión de espectáculos o acceder a capacitaciones y los eximió del impuesto inmobiliario y la tasa de alumbrado, barrido y limpieza (ABL).

Más allá del avance en cuanto a lo redistributivo, lo que se suele señalar respecto de esta ley es el valor “simbólico” de la conquista que significó, por un lado, el hecho de que su elaboración contó con la activa participación de representantes de la Red Nacional de Teatro Comunitario. Por otro lado, el reconocimiento que implicó que dentro de una ley que básicamente legitima qué formas de grupalidad dentro del campo teatral porteño deben ser apoyadas, se contemple a los grupos de Teatro Comunitario como un sector específico.

En definitiva, una de las consecuencias evidentes de este proceso de disputa política por reconocimiento y redistribución, se vincula con la lucha al interior del campo teatral y con agentes externos al mismo -más vinculados al campo político cultural- por posicionar al Teatro Comunitario como una práctica teatral -y socio-cultural- específica. Las particulares formas de concebir esta práctica, los modos específicos de gestionarla y los requisitos para su reproducción en tanto derecho cultural, se erigieron como acuerdos colectivos en el proceso de demanda política.

Ahora bien, este proceso de politización de lo cultural que fuimos analizando se dio en un contexto de consolidación de propuestas democráticas participativas, ampliación de derechos y cuestionamientos al modelo neoliberal que promovía una retracción del Estado, donde éste comenzó a ser visualizado como un agente al cual se le podía y debía demandar reconocimiento, políticas y recursos (Infantino, 2018b). Distintos colectivos

culturales comenzaron a concebir el campo de las políticas culturales como un ámbito donde podían intervenir incidiendo directamente en el diseño y gestión de los programas y políticas de apoyo, así como la promoción de sus saberes y prácticas. Se trató de un proceso de empoderamiento respecto de la agencia de estas organizaciones que con largas trayectorias de acción cultural y comunitaria comenzaron a concebir que era necesaria su participación en el diseño de políticas para que sus necesidades fueran efectivamente contempladas. El Estado comenzó a ser comprendido como un agente facilitador o promotor de lo que ya existe en la sociedad y no un proveedor de cultura. En este sentido, se lo dimensionó como un actor estratégico pero no en tanto direccionador sino como garante de las condiciones necesarias para que las comunidades puedan ser protagonistas autónomas de la producción y circulación de sus bienes culturales (Calabre y Rebello Lima, 2014).

A nivel regional viene desarrollándose un proceso de organización que busca visibilizar la existencia y trayectoria de múltiples experiencias de cultura comunitaria, autogestiva e independiente. Una iniciativa que fue no sólo inspiradora de este proceso sino que también fue clave para la creación de redes más allá de cada contexto nacional fue el Programa Cultura Viva Comunitaria y en el marco de éste la creación de los Puntos de Cultura impulsado por el Ministerio de Cultura de Brasil⁷¹. Esta política surgió en 2004 a partir del diagnóstico de que la democratización promovida por las políticas culturales estaba fundamentalmente orientada hacia el acceso a la cultura y no a los medios de producción culturales. Este programa se propuso fomentar la vinculación entre el gobierno y la sociedad civil a partir de la promoción del acceso a la participación, producción y difusión cultural, así como generando medios de fortalecimiento de iniciativas culturales que tuvieran una trayectoria de acción en las comunidades. El campo cultural se tornó un espacio de experimentación de nuevas formas de organización y de práctica política (Santini, 2017).

Esta experiencia tuvo repercusión a nivel regional con la creación de la Plataforma Puente Cultura Viva Comunitaria como una estrategia que englobó a diversas organizaciones culturales comunitarias como el Teatro Comunitario que venían desarrollando experiencias autogestivas en distintos contextos nacionales. Esta Plataforma Puente fue impulsada por distintas redes regionales que hacia fines de la

⁷¹ Para profundizar en el proceso de formulación, diseño e implementación del Programa Cultura Viva recomendamos consultar Santini (2017) y Calabre y Rebello Lima (2014).

década de 1990 y comienzos del siglo XXI mantenían relaciones de financiación con fundaciones privadas y agencias de cooperación internacional. Un ejemplo que reseñamos en el capítulo 4 fue la Red Latinoamericana de Arte para la Transformación Social que recibió financiamiento de la Fundación Avina. El objetivo de esta Plataforma fue la búsqueda de autonomía política y económica respecto de aquellas fundaciones y agencias internacionales a partir de la construcción de acciones de incidencia efectiva en el diseño e implementación de políticas públicas y en la acción del Estado en lo referente a políticas culturales (Santini, 2017).

Si bien el tema ameritaría una investigación que excede los objetivos de esta tesis, es necesario reseñar que en nuestro país vienen presentándose distintos proyectos de ley para la creación de dispositivos de interlocución en el plano legislativo y de las políticas públicas para crear mecanismos estables a través de los cuales las organizaciones culturales comunitarias puedan proyectar su tarea, gestionar recursos y consolidar su trabajo. Algunos ejemplos de esto fueron la presentación de una Ley de Apoyo a la Cultura Comunitaria, Autogestiva e Independiente en 2012 que contemplaba la creación de un Fondo Nacional de Apoyo a la Cultura Comunitaria, Autogestiva e Independiente constituido por un porcentaje no menor al 0,1% del Presupuesto Nacional y la implementación de dispositivos de gestión asociada que permitan el fortalecimiento de estas experiencias y su participación en ámbitos de la política pública. Asimismo, en el marco de la creación del Ministerio de Cultura de la Nación en 2014 se viene trabajando en la sanción de una Ley Federal de las Culturas que incorpora la cuestión redistributiva, el reconocimiento de la diversidad cultural, la cultura como un derecho y en este marco la defensa de los derechos culturales, entre otros muchos aspectos⁷².

A partir de esto, es interesante como proponen algunos autores (Rubim, 2006; Monsalvo, 2017) comenzar a pensar en un nuevo paradigma de políticas culturales que redefinan el concepto de lo público preguntándose acerca de los niveles de participación real que tienen las organizaciones de la sociedad civil en las acciones estatales. En términos de Monsalvo, esto conduciría a pensar las políticas culturales como políticas de bienes comunes que permitan generar “acceso comunitario a la información

⁷² En este marco es necesario señalar que mientras terminamos de escribir esta tesis el actual gobierno nacional conformado por el bloque Cambiemos con Mauricio Macri ocupando la presidencia de la Nación ha anunciado una serie de medidas destinadas a recortar el gasto público que implican, entre otras, la eliminación de varios ministerios, entre ellos Trabajo, Salud y Cultura.

pertinente, participación comunitaria en debates profundos en base a la información sociabilizada, consensos comunitarios participativos y, por último, ejecución de esos consensos por parte del Estado y de la comunidad” (Monsalvo, 2017: 43). En última instancia estos procesos que acabamos de reseñar brevemente están apuntando a una ampliación aún mayor de las políticas culturales que no sólo contemple la heterogeneidad de agentes involucrados en este campo sino que genere los mecanismos y dispositivos efectivos de democratización en estas intervenciones considerando las posiciones desiguales en las que estos actores se encuentran.

En esta tesis nos propusimos dar cuenta de las trayectorias del Teatro Comunitario en la Ciudad de Buenos Aires buscando analizar cómo fueron desarrollando estrategias de producción y reproducción de sus prácticas. En este proceso fuimos abordando algunas cuestiones que hacen a los sentidos y las disputas que atraviesan al campo teatral de la ciudad de Buenos Aires en particular, viendo cómo estos actores resignifican y se apropian de muchos de estos significados. Asimismo, buscamos poner en tensión las diferentes concepciones que circulan en torno a la cultura como un recurso y a las relaciones entre arte y transformación social problematizando los diversos usos que pueden existir.

Ahora bien, ¿qué significa la “transformación”? Resulta innegable el impacto que puede tener en las subjetividades el acceso a protagonizar una experiencia artística, aquello que se esgrime como “empoderador”. También creemos que resulta transformador cuestionar roles y lugares asignados socialmente, mover lo que a veces parece inamovible, constituirse en productores culturales y no sólo consumidores de cultura. Asimismo, los vínculos y las redes que se construyen en estos grupos de Teatro Comunitario son observables, así como la apuesta por fomentar la creación de redes. Por otro lado, ¿cómo no concebir como transformación la politización de los/las artistas que se conciben como trabajadores/as demandando reconocimiento y redistribución? O, ¿Cómo no atender a la potencialidad política de la organización colectiva más allá incluso de la Red Nacional de Teatro Comunitario hacia el ámbito regional reivindicando el derecho a participar de la creación de una legislación que finalmente reconozca experiencias y acciones artístico-comunitarias y populares?.

A partir de estas preguntas, retomamos el aporte de Jacques Rancière quien sostiene que “la actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado

o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido” (Rancière, 1996: 46). En este sentido, la política y lo transformador implican no sólo el hacerse visible por parte de aquellos que no son tenidos en cuenta, sino también la reivindicación de que su voz y sus formas de expresión sean reconocidas como tales y que se redistribuyan recursos para que esas voces y forma de expresión puedan reproducirse.

No obstante, tal como sostuvimos en esta Tesis, los sentidos con los que estos procesos de “transformación” -y de politización en defensa de derechos culturales y políticas democráticas-participativas- pueden ser apropiados desde posturas político-ideológicas diferenciales y hasta antagónicas, nos llevan a atender a la compleja dinámica de construcción de la hegemonía. El valor instrumental que muchas veces se asigna a las prácticas de “arte y transformación social” presentándolas como proveedoras de “soluciones” socio-económicas e invisibilizando desigualdades, continúa siendo un alerta a tener en cuenta para los proyectos que como el Teatro Comunitario busquen disputar cánones artísticos y reivindicar el arte como acción política.

La gran incógnita que perdura, por el momento, es si es conveniente seguir hablando de “transformación”, si es necesario buscar otros significantes –como politización- o es necesario también apostar por una disputa en el campo de la cultura en torno a los sentidos y significados que estos significantes detentan para no “abandonarlos” a merced de proyectos políticos que buscan reproducir sistemas sociales, culturales y económicos de desigualdad.

BIBLIOGRAFÍA

- Alayón, N. y Grassi, E. (2005) Condiciones de empleo y pobreza en la argentina. Las consecuencias de la política neoliberal de los años 90". *Revista de la Facultad de Ciencias Económicas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, 10(25), pp. 111-128.
- Alvarellos, H., (2007) *Teatro callejero en la Argentina: de 1982 a 2006. De lo visto, vivido y realizado*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
- Alonso, T. (2005) Políticas culturales democráticas y generación de nuevos espacios de producción cultural en la ciudad de Buenos Aires. En *VI Reunión de Antropología del MERCOSUR*. Ponencia llevada a cabo en Montevideo, Uruguay.
- Alvarez, S., Dagnino, E. y Escobar, A. (1999) "Lo cultural y lo político en los movimientos sociales de América Latina". En Arturo Escobar: *El Final del Salvaje. Naturaleza, Cultura y política en la antropología contemporánea* (pp: 133-168). Bogotá: CEREC/ICAN.
- Anderson, Benedict (1993) "Introducción" y "Cap. II: Las raíces culturales". En: *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (pp. 17-25 y 26-62). México: Fondo de Cultura Económica.
- Appadurai, A., (1996 [2001]) *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. México: Ediciones Trilce-FCE.
- Arantes, A. A., (1999) "Desigualdad y diferencia. Cultura y ciudadanía en tiempos de globalización". En R. Bayardo y M. Lacarrieu (Comps.), *La dimensión global/local. Cultura y Comunicación: Nuevos desafíos* (pp. 145 – 173). Buenos Aires: La Crujía – Ciccus.
- Augé, M. (1992) *Los no lugares: espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Bajtín, M. (1987) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Avenvurg, K., Cibeá, A. y Talellis, V. (2017) Las orquestas infantiles y juveniles del Gran Buenos Aires. Estudio descriptivo del panorama de proyectos y programas hallados entre 2014 y 2015. *Revista Foro de educación musical, artes y pedagogía*, 2(2), 13-57. Recuperado de <http://www.revistaforo.com.ar/ojs/index.php/rf/rt/printerFriendly/32/56>.
- Balazote, A., (2007) *Antropología económica y Economía política*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados.
- Battezzati, S. (2017) *Histriónicos y emocionales: la formación de los estudiantes en dos estilos de actuación en Buenos Aires*. (Tesis de doctorado en Antropología). Universidad Nacional de San Martín, Instituto de Altos Estudios Sociales. Buenos Aires, Argentina.

- Bauman, Richard (1975) “El arte verbal como actuación”. *Serie de Folclore N° 14*. Buenos Aires: FFyL, Universidad de Buenos Aires. pp. 3-56.
- Bauman, Richard (1989) “Estudios norteamericanos de folklore y transformación social: una perspectiva centrada en la actuación”. *Serie de Folclore N° 10*. Buenos Aires: FFyL, Universidad de Buenos Aires. 1994, pp. 3 - 19
- Bauman, Richard (1992) Performance. *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments*. New York-Oxford, Oxford University Press.
- Bauman, R. y Stoelje, B. (1988) "he Semiotics of Folkloric Performance. En *The Semiotic Web*. T. Sebeok y J. Uniker-Sebeok (Eds.). New York-Amsterdam: Mouton de Gruyter.
- Bauman, R. y Briggs, C. (1996) Género, Intertextualidad y Poder Social. *Revista de Investigaciones Folklóricas (11)*, pp. 78 – 108.
- Bayardo, Rubens (1997). El Teatro “Off Corrientes”: ¿Una alternativa estético-cultural? (Tesis de doctorado en Antropología). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Bayardo, Rubens (2007). “Cultura y desarrollo ¿Nuevos rumbos y más de lo mismo?”. En Nussbaumer, Gisele Marchiori (Org.) *Teorias & políticas da cultura. Visões Multidisciplinares* (pp. 67-94). Salvador: EDUFBA.
- Bayardo, Rubens y Mónica Lacarrieu, (1999) “Presentación. Nuevas perspectivas sobre la cultura en la dinámica global/local”. En *La dimensión global/local. Cultura y Comunicación: Nuevos desafíos* (pp. 9-24). Buenos Aires: Ediciones CICCUS - La Crujía.
- Becker, H. (2008 [1982]) *Los mundos del arte*. Wilde: Ed. Universidad Nacional de Quilmes.
- Belfiore, E. (2002) “Art as a mean of alleviating social exclusion: Does it really work? A critique of instrumental cultural policies and social impact studies in the UK”. *International Journal of Cultural Policy*, 8(11), pp. 91-106.
- Berman, M., Durán, A. y Jaroslavsky, S. (2014) *Pasado y presente de un mundo posible. Del teatro independiente al Comunitario*. Buenos Aires: Leviatán.
- Bianchi, A. (2005) “Forma y contenido de una práctica teatral comunitaria”. En *Cultura y Transformación Social*. Chile: Morgan Impresores – Viva Trust.
- Bidegaín, M. (2007) *Teatro comunitario: resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Atuel.
- (2014) “Introducción” En R. Sánchez Salinas (Coord) *El movimiento teatral comunitario: reflexiones acerca de la experiencia en la última década 2001-2011* (pp. 9 – 19). Buenos Aires: Ed. del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- Bidegain, Marcela; Marina Marianetti y Paola Quain (2008) *Vecinos al rescate de la memoria olvidada*. Buenos Aires: Ediciones Artes Escénicas.
- Blache, M. (1995) “Introducción. La Narrativa Folklórica”. En *Narrativa Folklórica*, (pp. 5-18) Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Blázquez, G. (2012) Celebraciones escolares y poéticas patrióticas: la dimensión performativa del Estado-Nación *Revista de Antropología*, pp. 703-746.

- Boal, Augusto (1974) *Teatro del Oprimido y otras poéticas políticas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- (2015 [1975]) *Técnicas Latinoamericanas de teatro popular: una revolución Copernicana al revés*. Buenos Aires: Corregidor.
- Boivin, M, Rosato, A. y Arrivas, V. (2004) Constructores de otredad. Una introducción a la Antropología Social y Cultural. Buenos Aires: Antropofagia.
- Borba, J. (2010) El teatro comunitario en Argentina: la celebración de la memoria. En O. Cornago Bernal (Coord.) *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: la creación escénica en Iberoamérica* (pp. 47-60). España: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Bourdieu, P. (1987) Los Tres Estados del Capital Cultural. *Sociológica* (5). UAM-Azcapotzalco, México, pp. 11-17.
- (1990) “Algunas propiedades de los campos”. En *Sociología y Cultura* (pp. 135-141) México: Grijalbo.
- Bourdieu, P. (1995) “Preámbulo” y Cap. 2 “El punto de vista del autor”. En *Las reglas del Arte* (pp. 9-15 y 318-410). Barcelona: Anagrama.
- (2006 [1992]) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. y Wacquant, L. (1995) *Respuestas. Por una Antropología Reflexiva*. México: Ed. Grijalbo.
- Briski, Norman (2005) *De Octubre a Brazo Largo*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
- Brito Lorenzo, Z. (2008) “Educación popular, cultura e identidad desde la perspectiva de Paulo Freire”. En M. Godotti, M. V. Gómez, J. Mafra, A. Fernandes de Alencar (Comps.) *Paulo Freire. Contribuciones para la pedagogía*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, pp. 29 – 44. Recuperado de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/campus/freire/06Brito.pdf>
- Brubaker, R. y Cooper, F. (2001) Más allá de la “identidad” *Revista Apuntes de Investigación del CECYP* N° 7, 1-23.
- Burke, P. (1988) *Popular Culture in Early Modern Europe*. England: Wildwood House.
- Calabre, L. y Rebello Lima, D. (2014). Do Do-in antropológico a política de base comunitária- 10 anos do programa Cultura Viva: Uma trajetória da relação entre estado e sociedade. *Políticas Culturais em Revista*, 2(7), pp. 6-25.
- Camarotti, Renata (2014) ¿Cultura para el desarrollo? Cruces entre “lo social” y “lo cultural” en las políticas públicas de cultura. En G. Alejandro (Comp.) *Culturas políticas y políticas culturales* (pp. 163-172). Buenos Aires: Fundación de Altos Estudios Sociales.
- Campione, D. (2014) *Leer Gramsci: vida y pensamiento*. Buenos Aires: Continente.
- Canale, A. (2007) “Políticas culturales y murgas porteñas: indagando sobre sus relaciones”. En C. Crespo, F. Losada y A. Martín (Eds). *Patrimonio, políticas culturales y participación ciudadana*, (pp. 109-144). Buenos Aires: Antropofagia.

- Canale, A. e Infantino, J. (2013) Conversaciones con Edith Scher y Ricardo Talento. En *Ficha de Cátedra Teatro Comunitario en Buenos Aires*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Carlson, M. (2005) *Performance: unha introducion crítica*. Vigo: Galaxia.
- Chauí, Marilena y otros (1985) "Política cultural". Porto Alegre: Mercado Aberto. Pp. 5-36. (Traducción de la cátedra Folklore General, FFyL, UBA, a cargo de Margarita Ondelj).
- Cevasco, M. E. (2003) *Para leer a Raymond Williams*. Wilde: Universidad Nacional de Quilmes.
- Citro, S. (2006) "El análisis de las performances: Las transformaciones de los cantos-danzas de los toba orientales." En Wilde y Schamber (Comp.) *Simbolismo, Ritual y Performance*. Buenos Aires, Paradigma Indicial.
- Corrigan, P. y Sayer, D. (2007) "El gran arco. La formación del estado inglés como revolución cultural". En M. L. Lagos y P. Calla (Comps.) *Antropología del Estado. Dominación y prácticas contestatarias en América Latina* (pp. 39 – 116). Cuadernos de Futuro n° 23. La Paz: INDH/PNUD.
- Crespo, C., Losada, F. y Martín, A. (2007) "Introducción". En *Patrimonio, Políticas culturales y participación ciudadana*. Buenos Aires: Ed. Antropofagia.
- Crespo, C. Morel, H. y Ondelj, M. (2015) *La política cultural en debate. Diversidad, performance y patrimonio cultural* (pp. 5-15.). Buenos Aires: Ciccus.
- Dagnino, E., Olvera, A. J. y Panfichi, A. (Coords) (2006) "Introducción. Para otra lectura de la disputa por la construcción democrática en América Latina". En *La disputa por la construcción democrática en América Latina* (pp. 15-91). México: Fondo de Cultura Económica, CIESAS, Universidad Veracruzana.
- D'Amico, S. (1954) *Historia del Teatro Universal*. Buenos Aires: Losada.
- De Certau, M. (2009 [1994]) *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Del Mármol, M. (2016) *Una corporalidad expandida. Cuerpo y afectividad en la formación de los actores y actrices en el circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata*. (Tesis de doctorado en Antropología). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Dillon, V. (2008) Arte e inclusión social. Construcción de identidades en ámbitos no formales". *Revista Arte e Investigación*, 2(6), 131 – 135.
- Dubatti, J. (2002) "Micropoéticas. Teatro y subjetividad en la escena de Buenos Aires (1983-2001). Introducción". En: Dubatti, Jorge (Coord.) *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I* (pp.3- 72). Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- Dubatti, J. (2003) "Introducción. El teatro como acontecimiento. Micropoéticas y estructuras conviviales en la escena de Buenos Aires (1983-2001)" En: Dubatti, Jorge (Coord.) *Teatro de grupos, compañías y otras formaciones: micropoéticas II* (pp. 3-53). Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- Dubatti, J. (2012) *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.

- Du Gay, P. (Ed.) (1997) *Production of culture/ Culture of production*. London: Sage Publications.
- Eco, H. (1990 [1965]) *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- Escobar, T. (2004) “El mito del arte y el mito del pueblo”. En *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Del Sol.
- Escobar, A. (2007) *La invención del Tercer Mundo. Construcción y deconstrucción del desarrollo*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana.
- Falzari, G. (2011) *Un acercamiento al movimiento teatral comunitario. Reflexiones sobre memoria colectiva, verdad(es) y experiencia*. (Tesina de grado en Ciencias de la Comunicación) Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Ferguson, J. y A. Gupta. (2002). Spatializing States: Toward an ethnography of neoliberal governmentality. *American Ethnologist*, 29(4), pp. 981-1002.
- Fernández, C. I. (2011) La transmisión de la memoria en el teatro comunitario argentino. En *Revista Question* 1(31).
- (2013) Antecedentes e historia del teatro comunitario argentino contemporáneo. Los inicios de un movimiento. *AISTHESIS* (54), 147-174.
- (2015) *La potencia en la escena. Teatro Comunitario de Rivadavia: Historicidad, política, actores y sujetos en juego/s (2010-2014)* (Tesis doctoral) Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Recurperado
de: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1170/te.1170.pdf>
- (2012) *Recuerdos, espejos y lugares en el teatro comunitario argentino contemporáneo: Memoria colectiva, identidades y espacios público en las prácticas del Grupo de Teatro Popular de Sansinea*. (Tesis de Maestría). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.739/te.739.pdf>
- Fraser, N. (2008) La justicia social en la época de la política de la identidad: redistribución, reconocimiento y participación. *Revista de Trabajo* 4(6), pp. 83-99.
- Freire, P. (1970) *Pedagogía del Oprimido*. Montevideo: Tierra Nueva.
- Fukelman, M. (2015) El concepto de “teatro independiente” y su relación con otros términos. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* (9), 160-171.
- (2017) “Programa para la investigación del teatro independiente” En P. Ansaldo, M. Fukelman, B. Girotti, J. Trombetta (Comps.) *Teatro independiente: historia y actualidad* (13-27). Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- Gabin, M. J. (2001) *Las indepilables del Parakultural. Biografía no autorizada de Gambas al Ajillo*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- García Canclini, N. (1973) “Vanguardias artísticas y cultura popular” *Transformaciones* (90). Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 253-280
- ----- (1984) *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen.

- (Comp.) (1987) “Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano”. En *Políticas culturales en América Latina* (pp. 13-61). México: Grijalbo.
- (1988) “¿Reconstruir lo popular?”. *Revista de Investigaciones Folklóricas* (3), pp. 7-21.
- (1990) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo.
- García Guerreiro, L. (2008) Autogestión y mercados. En N. Giarracca y G. Massuh (Comps.) *El trabajo por venir. Autogestión y emancipación social*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Geertz, C. (1994) “‘Desde el punto de vista del nativo’: sobre la naturaleza del conocimiento antropológico” En *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Gramsci, A. (1984) *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Greco, A. (2008) “Teatro comunitario en la Argentina y la Red Americana de Arte para el Cambio Social”. *Revista de Teoría y Crítica Teatral Telón de Fondo* (8). Recuperado de <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero8/articulo/170/teatro-comunitario-en-la-argentina-y-la-red-americana-de-arte-para-el-cambio-social.html>
- Grimson, A. (Comp.) (2007) “Introducción” En *Cultura y Neoliberalismo* (pp. 10-15), Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales
- (Comp.) (2014) “Introducción. Políticas para la justicia cultural”. En *Culturas políticas y políticas culturales* (pp. 9-14). Buenos Aires: Fundación de Altos Estudios Sociales.
- Grossberg, L. (2006) Stuart Hall sobre raza y racismo: Estudios Culturales y la práctica del contextualismo. *Tabula Rasa*, julio-diciembre, (5), pp. 45-65.
- (2009) El corazón de los estudios culturales: contextualidad, construccionismo y complejidad. *Tabula Rasa*, enero-junio, (10), pp. 13-48.
- Guber, R. (1991) *El salvaje metropolitano. A la vuelta de la antropología postmoderna. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Legasa.
- (2011) *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Guerra Manzo, Enrique (2010) Las teorías sociológicas de Pierre Bourdieu y Norbert Elias: los conceptos de campo social y habitus. *Revista Estudios Sociológicos*, XXVIII(83). México: Colegio de México. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/598/59820673003.pdf> ,pp 383-409.
- Hall, S. (1984) “Notas sobre la deconstrucción de ‘lo popular’”. En Samuel, Ralph (Ed.) *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica.
- (1996) “Introducción: ¿Quién necesita la 'identidad'?” En Hall, Stuart y Du Gay, Paul (Eds.) *Questions of cultural identity*. Londres: Sage Publications. Traducción de Natalia Fortuny.

- Handler, R. y Linnekin, J. (1984) Tradition, genuine or spurious. *Journal of American Folklore*. 94(385).
- Harris, M. (1979) *El desarrollo de la teoría antropológica. Historia de las teorías de la cultura*. México: Siglo XXI.
- Hevia de la Jara, F. (2009) Relaciones sociedad-Estado: análisis interactivo para una antropología del Estado. *Espiral – Estudios sobre Estado y Sociedad*, XV(45), pp. 43-70. Recuperado de <http://www.scielo.org.mx/pdf/espiral/v15n45/v15n45a2.pdf>
- Hobsbawn, E. y Ranger, R. (1989) *The invention of Tradition*. Cambridge University Press.
- Hudson, J. P. (2010) Formulaciones teórico-conceptuales de la autogestión. *Revista Mexicana de Sociología* (4). Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Sociales.
- Infantino, J. (2011) “Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico sobre el trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses”. En *Cuadernos de Antropología Social* (34), 141–163.
- (2012) *Cultura, Jóvenes y Políticas en disputa. Prácticas circenses en la ciudad de Buenos Aires*. (Tesis de doctorado en Antropología) Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- (2014) *Circo en Buenos Aires: cultura, jóvenes y políticas en disputa*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- (2015) *Circo, murga y tango en Buenos Aires: Procesos de resurgimiento y Arte Popular en la post-dictadura (1983)*. *Antropolítica: Revista Contemporánea de Antropología* (2015), 321 – 347.
- (2015a) “Circo y Política Cultural en Buenos Aires”. En: *Revista del Museo de Antropología*, v.8, n° 1, Universidad Nacional de Córdoba, pp. 157-170.
- (2015b) *Políticas arte-transformadoras. Usos del arte (circense) para la transformación social. XI Reunión de Antropología del Mercosur “Diálogos, prácticas y visiones antropológicas desde el sur”*. Congreso llevado a cabo en Montevideo, Uruguay.
- (2018a) “De pluralizar las políticas culturales al arte para la transformación social”. En: Cardini, Laura; Madrigal González, David (Coords.). *Cultura, antropología y transformación social desde las políticas culturales de Argentina, Brasil y México*. El Colegio de San Luis de Potosí, S. C. México.
- (2018b) *De la lucha por democratizar el acceso a las artes a la disputa por políticas culturales inclusivas, democráticas y participativas. El caso de los artistas circenses en Buenos Aires, Argentina*. En *18° Congreso Mundial de la IUAES*. International Union of Anthropological and Ethnological Sciences y Associação Brasileira de Antropología. Congreso llevado a cabo en Florianópolis, Brasil.
- Infantino, J., Moyano, M., Berzel, M. y Echeverría, A. (2016). *Notas para un análisis de experiencias arte-transformadoras dirigidas a jóvenes en la ciudad de Buenos Aires. VIII Jornadas de Antropología Social Santiago Wallace*. Jornadas llevadas a cabo en el Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.

- Isunza Vera, E., (2004). El reto de la confluencia: Los interfaces socio-estatales en el contexto de la transición política mexicana (dos casos para la reflexión). *Cuadernos de la Sociedad Civil*, (8). Xalapa, Universidad Veracruzana,
- Kliksberg, B. (1999) “El rol del capital social y de la cultura en el proceso de desarrollo”. En B. Kliksberg y L. Tomasini, (Comp) *Capital social y cultura: Claves estratégicas para el desarrollo* (pp. 19-55) Maryland: BID, Fundación Felipe Herrera, FCE, Universidad de Maryland.
- Kristeva, J. (2002) *Semiótica*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Krochmanly, P. (2012). *De la utopía al mercado. Los artistas de la postcrisis (Buenos Aires 2001-2011)*. (Tesis de doctorado en Ciencias Sociales). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Krotz, E. (1994) Alteridad y pregunta antropológica. *Revista Alteridades* 4(8), pp. 5-11.
- Leonardi, Y. A. (2010) Disidencias y modos de réplica ideológicas: el Teatro Independiente durante la primera gestión peronista (1946-1955). *Revista Telón de Fondo* N° 11. Recuperado de <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero11/articulo/268/disidencias-y-modos-de-replica-ideologicas-el-teatro-independiente-durante-la-primera-gestion-peronista-1946-1955.html>.
- Leonardi, Y. A. y Verzero, L. (2008) La dialéctica espacio-comunidad en las experiencias teatrales de los primeros años ‘70. En *Revista Telón de Fondo* (8). Recuperado de <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero8/articulo/179/la-dialectica-espacio-comunidad-en-las-experiencias-teatrales-de-los-primeros-anios-%EF%BF%BD70.html>
- Long, N. (2001) *Development Sociology Actor Perspectives*. Londres: Routledge.
- Longoni, A., y Mestman, M. (2000). *Del Di Tella a" Tucumán Arde": vanguardia artística y política en el'68 argentino*. El Cielo por Asalto.
- Marco, S., Posadas, A., Speroni, M. y Vignolo, G. (1974) *Teoría del género chico criollo*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Martín, A. (2000) “Murgas porteñas: tradición y apropiación en el Folclore”. En *Los saberes populares en el fin del milenio* (pp. 221-228). Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso. Universidad Católica de Valparaíso y Academia Nacional de Folklore Chileno y Argentino.
- (2008) *Folclore en el Carnaval de Buenos Aires*. (Tesis Doctoral de Antropología) Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- (2009) “Procesos de tradicionalización en el carnaval de Buenos Aires.” *Cuadernos. Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales* N° 36, pp. 23-41. Universidad Nacional de Jujuy.
- Mauro, K. (2011) *La técnica de actuación en Buenos Aires. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño*. (Tesis de Doctorado en Historia y Teoría de las Artes) Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- (2013) La actuación popular en el teatro occidental. *Revista de Estudios Teatrales Pitágoras* 500 (5), pp. 15-31.

- (2015) Trabajo asociativo y Actuación: las cooperativas teatrales y la gratuidad crónica del trabajo actoral. *XI Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Jornadas llevadas a cabo en Buenos Aires
- Mejía Arango, J. L. (2009) Apuntes sobre las políticas culturales en América Latina, 1987-2009. En N. García Canclini y A. Martinell. (Coord) *El poder de la diversidad Cultural*, Revista Pensamiento Iberoamericano (4) Madrid: 105-130.
- Menazzi, L. (2008) Construyendo al barrio: la postulación del barrio como territorio político durante la transición democrática. *Revista Argumentos*, (10). Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani. Recuperado de <http://revistasigg.sociales.uba.ar/index.php/argumentos/article/view/65>
- Menéndez, E. (2010 [2002]) *La parte negada de la cultura. Relativismo, diferencias y racismo*. Rosario, Prehistoria.
- Mercado, C. (2015) *Vecinos y actores en el teatro comunitario de Buenos Aires. El caso de Matemurga de Villa Crespo*. (Tesis de Licenciatura en Antropología). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- (2016) Dinámicas de definición en el teatro porteño: entre lo culto y lo popular. En *Revista de Teoría y Crítica Teatral Telón de Fondo* 23(XII), pp. 15 – 31. Recuperado de <http://www.telondelfondo.org/numero23/articulo/593/dinamicas-de-definicion-en-el-teatro-portenio-entre-lo-culto-y-lo-popular.html>
- (2017) Arte y transformación social en Buenos Aires. Análisis de una actuación cultural de Teatro Comunitario. En *Cuadernos de Antropología Social, Revista de la Sección de Antropología Social del Instituto de Ciencias Antropológicas*, (45), pp. 115 – 132. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/CAS/article/view/2422/3442>
- Mercado, C. y Sánchez Salinas, R. (2017) El reconocimiento de proyectos de arte y transformación social en las políticas culturales públicas de Argentina: el caso del teatro comunitario (2006-2016). En *14º Jornadas Rosarinas de Antropología Sociocultural Antropología(s) en el contexto sociopolítico actual. Debates y desafíos en clave latinoamericana*. Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Departamento de Antropología Sociocultural.
- Merklen, D. (2009). *El impacto de la cooperación*. Ponencia en seminario Dimensión Social de la Cooperación Internacional, Buenos Aires, UNSAM.
- Molina Roldán, A. y País Andrade, M. (2013) *Cultura y desarrollo en América Latina: actores, estrategias, formación y prácticas*. Buenos Aires: Ediciones Cooperativas.
- Monsalvo, M. (2017). *Proyectar la cultura pública. (Re) pensar las políticas culturales desde una perspectiva pública*. En *Gestión cultural pública. Coordinadas, herramientas, proyectos*. Dirección Nacional de Formación Cultural del Ministerio de Cultura de la Nación, Buenos Aires: Argentina.
- Morel, H. (2011) *Políticas culturales y performances en los procesos patrimoniales. Los casos del tango y el carnaval en la Ciudad de Buenos Aires*. Tesis de Doctorado de Antropología, Universidad de Buenos Aires: Mimeo.
- Mouffe, C. (2014) “Prólogo” “Introducción” y “Política agonística y prácticas artísticas”. En: *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Moyano, M. (2017) *Revelar lo oculto. Estudio de una propuesta socio-artística de expresión visual con jóvenes*. (Tesis de Maestría en Antropología). IDES-IDAES, Universidad Nacional de San Martín.
- Nardone, M. (2010). Arte comunitario: criterios para su definición. En: *Miríada*, 3(6), pp. 45-91. Recuperado de <http://p3.usal.edu.ar/index.php/miriada/article/view/24/59>
- Ochoa Gautier, A. M. (2002) “Políticas culturales, academia y sociedad”. En *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Recuperado de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20100916024853/19ochoa.pdf>
- Ochs, E. (2000) “Narrativa”. En Teun Van Dijk (Comp.) *El discurso como estructura y proceso. Estudios del discurso: introducción multidisciplinaria* (pp. 271-303). Barcelona, Gedisa.
- Oszlack, O. (2009) “Implementación participativa de políticas públicas: aportes a la construcción de un marco analítico”. En Belmonte, Alejandro (et. al.) *Construyendo confianza. Hacia un nuevo vínculo entre Estado y Sociedad Civil*, Volumen II. Buenos Aires: CIPPEC y Subsecretaría para la Reforma Institucional y Fortalecimiento de la Democracia, Jefatura de Gabinete de Ministros, Presidencia de la Nación.
- Ordaz, L. (1999) *Historia del teatro argentino. Desde los orígenes hasta la actualidad*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Ortiz, Renato (2008 [1992]) *Románticos y folcloristas*. San Pablo: Editorial Olho D'Agua, Traducción de Lic. Margarita Ondelj. En Ficha de Cátedra Folklore General, FFyL, OPFyL, UBA.
- País Andrade, M. (2011) *Cultura, Juventud, Identidad: una mirada socio-antropológica del Programa Cultural en Barrios*. Buenos Aires: Estudios Sociológicos Editora.
- 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), pp. 197-211.
- Pellettieri, O. (1999) *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto*. Buenos Aires: Galerna.
- (Dir.) (2002). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Vol. II La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna.
- (2006) *Teatro del Pueblo: Una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna-INT.
- Pérez, Irene (1996) *El grottesco criollo: Discépolo-Cossa*. Colección Literaria Leer y Crear. Buenos Aires: Colihue.
- Perinelli, R. (2014). El teatro independiente argentino. Una síntesis de su historia. En C. Quiroga (Comp.). *V Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado* (pp. 29-59). Buenos Aires: Leviatán.
- Pfeilstetter, R. (2011) El emprendedor. Una reflexión crítica sobre usos y significados actuales de un concepto. *Gazeta de Antropología*, 27(1), pp. 1-11.
- Pinta, María Fernanda (2013) *Teatro expandido en el Di Tella*. Buenos Aires: Biblos.
- Prieto, Adolfo (1988) *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.

- Proaño Gómez, L. (2003) *Estética teatral y derechos humanos en la Argentina: una mirada a la temporada de invierno 2001*. En O. Pellettieri (Ed.) *Escena y realidad. Estudios de teatro iberoamericano y argentino*. Buenos Aires: Galerna.
- Proaño Gómez, L. (2007) *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Irvine, California: Ediciones de Gestos.
- Programa Cultural en Barrios. Informe de Gestión Período 2000 – 2006. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Ministerio de Cultura.
- Rabossi, F. (1997) *La cultura y sus políticas. Análisis del Programa Cultural en Barrios*. (Tesis de Licenciatura Antropología) Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Raggio, L. (2013) *Las relaciones entre el campo cultural y el campo del poder. Las políticas culturales en la Ciudad de Buenos Aires 2000-2010*. (Tesis doctoral de Antropología). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Rancière, J. (1996) *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Ribeiro, G. L. (1989) “Decotidianizar. Extrañamiento y conciencia práctica, un ensayo sobre la perspectiva antropológica”. En *Cuadernos de Antropología Social* (1), pp. 65-69.
- Redfield, R. (1974) “La sociedad folk”. En G. Magrassi y M. Rocca (Comps.) *Introducción al folklore*, (pp. 37-64). Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Rockwell, E. (1987) *Reflexiones sobre el proceso etnográfico (1982-1985)*. Mimeo.
- Roitter, M. (2009) “Prácticas intelectuales académicas y extra-académicas sobre arte transformador: algunas certezas y ciertos dilemas”. *Nuevos Documentos CEDES*, (66).
- Rosas Mantecón, y Nivón, E. (2001) *La política cultural del Gobierno del Distrito Federal 1997-2000, Notas para un balance*. México. Mimeo.
- Rotman, M. (2001) “Legitimación y preservación patrimonial: la problemática de las manifestaciones culturales ‘no consagradas’”. En *Memorias, identidades e imaginarios sociales*, Temas de patrimonio 5, Buenos Aires, Comisión para la Preservación del Patrimonio, pp. 154-168.
- Rubim, A. A. C. (2006) *Políticas culturais entre o possível e o impossível*. En *II ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, Facultad de Comunicación/UFB. Congreso llevado a cabo en Salvador de Bahía, Brasil.
- Sánchez Montes, M. J. (2004) *Teoría teatral del siglo XX: El cuerpo y el ritual*. *Teatro: Revista de Estudios Culturales*, 20(20), pp. 87-101. Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/58905326.pdf>
- Sánchez Salinas, R. (2011) *El teatro comunitario en el proceso de transformación de la sociedad: El caso de Res o no Res en el barrio de Mataderos*. (Tesis de licenciatura en Sociología). Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.
- Santini, A. (2017) *Cultura Viva Comunitária: políticas culturais no Brasil e América Latina*. Rio de Janeiro: ANF.
- Santos, B. (2017) *Teatro del Oprimido. Raíces y Alas: una teoría de la praxis*. Barcelona: Kuringa.
- Saville Troike, M. (2005) *Etnografía de la comunicación: una introducción*. Buenos Aires: Prometeo

- Schechner, R. (2000) *Performance. Teoría y Prácticas interculturales*. Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires.
- Scher, E. (2010) *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*. Buenos Aires: Argentores.
- Seibel, B. (1993) *Historia del Circo*. Biblioteca de Cultura Popular 18. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- (2006) *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor.
- Sennett, R. (2000) *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama.
- Shore, C. (2010) “La antropología y el estudio de políticas públicas: reflexiones sobre la formulación de las políticas”. *Antípodas, Revista de Antropología y Arqueología*, (10), pp. 21 – 49.
- Singer, M. (1972) *When a great tradition modernizes*. Nueva York: Praeger.
- Stolovich, L. (1997) *La cultura da trabajo. Entre la creación y el negocio: economía y cultura en el Uruguay*. Montevideo: Editorial Fin de Siglo.
- Svampa, M. (2005) *La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.
- (2011) “La política en las calles: lenguajes de movilización y espacio público en la época contemporánea”. En M. Z. Lobato (Ed.) *Manifestaciones, fiestas y rituales en el Siglo XX* (pp. 237-257). Buenos Aires: Biblos.
- Symonides, J. (2006) *Derechos culturales: una categoría descuidada de derechos humanos*. Recuperado de UNESCO.Org/ISSJ/Incs188
- Taylor, D. (2011) “Introducción” En M. Fuentes y D. Taylor (Eds.) *Estudios avanzados de performance*. Buenos Aires: Centro de Cultura Económica.
- Trastoy, Beatriz (1991)“En torno a la renovación teatral argentina de los años 80. *Latin American Theatre Review*. Centro de Estudios Latinoamericanos. Universidad de Kansas, pp. 93-100. Recuperado de <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/download/878/853-20/10/2011>
- Trouillot, M. R. (2010) “Adieu, cultura: surge un nuevo deber”. En *Transformaciones globales. La antropología y el mundo moderno*. Popayán: Ceso-Universidad del Cauca.
- Turner, V. (1974) “Dramas sociales y metáforas rituales”. En *Dramas, Fields and Metaphors. Symbolic Actions in Human Society*. Cornell University Press.
- Turner, V. (1982) *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. Nueva York: PAJ Books.
- Tylor, E. B. (1871 [1958]) *Primitive Culture*. New York: Harper & Row.
- UNESCO (1997) *Nuestra Diversidad Creativa*. Informe de la Comisión Mundial de Cultura y desarrollo. Ediciones UNESCO Fundación Santa María, Madrid.
- Verzero, L. (2012) Performance y dictadura: paradojas de las relaciones entre arte y militancia. *European Review of Artistic Studies*, 3(3), pp. 19-33.
- Verzero, L. (2013) *Teatro militante: radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Biblos

- Wajnerman, C. (2009) “Arte y empowerment. Las prácticas artísticas colectivas, su potencialidad y alcances”. *V Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, Buenos Aires.
- Wald, G. (2009) “Los dilemas de la inclusión a través del arte: tensiones y ambigüedades puestas en escena”. *Revista Oficios Terrestres* (24), pp. 53 – 63.
- (2017) Orquestas Juveniles con fines de inclusión social. De identidades, subjetividades y transformación social. En *Foro de educación musical, artes y pedagogía*, 2 (2), pp. 59-81.
- Williams, R. (1994 [1982]) *Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- (2003 [1976]) *Palabras Clave. Un Vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- (2009 [1977]) *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Winocur, R. (1994) “Políticas culturales y participación popular en Argentina: la experiencia del Programa Cultural en Barrios (1984-1989)”. *Revista Perfiles Latinoamericanos*, (3), pp. 97-118
- Wortman, A. (2009) “Introducción” y “Clases medias y consumos culturales en la Argentina post años noventa”. En: A. Wortman (Comp.), *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte: nuevos actores en la Argentina contemporánea* (pp. 17-33 y 73-89). Buenos Aires: Eudeba.
- Wright, S. (2004) “La politización de la ‘cultura’”. En: *Constructores de Otridad. Una introducción a la antropología social y cultural* (pp. 128-141). Buenos Aires: Ed. Antropofagia.
- Yúdice, G. (2002) *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.
- Zibechi, R. (2003) *Genealogía de la revuelta. Argentina, la sociedad en movimiento*. La Plata: Letra Libre.
- Zubieta, A. M., (Comp.) (2000) *Cultura popular y cultura de masas*. Buenos Aires: Paidós.

Entrevistas citadas

- Tamara Alonso, 30/11/2017, ex Coordinadora - Centro Cultural Roberto Arlt, Buenos Aires
- Gilda Arteta, 14/12/2016, ex Directora Coral - Grupo de Teatro Catalinas Sur, Buenos Aires.
- Adhemar Bianchi, 30/04/2016, Director - Grupo de Teatro Catalinas Sur, Buenos Aires.
- Mariana Brodiano, 16/05/2015, Coordinadora - Circuito Cultural Barracas, integrante del Grupo Los Calandracas, Buenos Aires.
- Corina Busquiaz, 15/05/2015, Coordinadora - Circuito Cultural Barracas, integrante del Grupo Los Calandracas, Buenos Aires.

- Karen Castillo, 11/11/2015, vecina-actriz- Grupo de Teatro Catalinas Sur, Buenos Aires.
- Gonzalo Dominguez, 25/08/2015, Coordinador de la Orquesta Atípica - Grupo de Teatro Catalinas Sur, Buenos Aires.
- Patricia Fagnani, 20/10/2015, vecina-actriz - Circuito Cultural Barracas, Buenos Aires.
- Adriana González, 17/11/2015, vecina-actriz, Circuito Cultural Barracas, Buenos Aires.
- Alfredo Iriarte, 14/08/2017, Coordinador teatral - Grupo de Teatro Catalinas Sur, Buenos Aires.
- Mauro Mascareño, 08/05/2017, Director Coral - Grupo de Teatro Catalinas Sur, Buenos Aires.
- Nora Mouriño, 17/06/2015, Coordinadora y Directora - Grupo de Teatro Catalinas Sur, Buenos Aires.
- Verónica, 08/10/2015, Coordinadora - Grupo de Teatro Catalinas Sur, Buenos Aires.
- Ricardo Talento, 10/12/2015, Director - Circuito Cultural Barracas, Buenos Aires.

Eventos registrados y citados

- Homenaje por los 10 años del Teatro Comunitario en la ciudad de Buenos Aires, Legislatura porteña, 2012.
- II Encuentro Latinoamericano de Teatro Independiente, Buenos Aires, 2013.
- Festival Efímero de Teatro Independiente, Buenos Aires, 2015.
- Encuentro Nacional de Redes de Culturas Comunitarias, Mesa de Arte y Transformación Social, localidad de América, Provincia de Buenos Aires, 2017.

Fuentes y sitios web

- Diario La Nación, 31/05/2001, “Buenos Aires viaja a Barcelona”. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/308982-buenos-aires-viaja-a-barcelona>
- <http://www.avina.net/avina/>
- <http://inteatro.gob.ar/>
- <http://www.catalinasur.com.ar/>
- <https://ccbarracas.com.ar/>
- <http://www.buenosaires.gob.ar/proteatro>
- <http://teatrocomunitario.com.ar/>

Legislación

- Ley Nacional del Teatro N° 24.800. Sanción: 19/03/1997
- Ley N° 156. Régimen de Concertación para la Actividad Teatral no Oficial. Sanción: 25/02/1999.
- Ley N° 5.227. Protección, promoción y difusión del Teatro Comunitario en el ámbito de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Sanción: 11/12/2014. Modificación Ley N° 156.

ANEXO de Espectáculos y festivales

Grupo de Teatro Catalinas Sur

- Los Comediantes (1983)
- El herrero y la muerte (1985)
- Pesadilla de una noche en el conventillo (1987)
- Entre gallos y medianoche (1989)
- Venimos de muy lejos (1990)
- Opereta Circense “El Parque Japonés” (1992)
- Murga teatral “La Catalina del Riachuelo” (1998)
- El Fulgor Argentino, Club Social y Deportivo (1998)
- Grupo de Títeres “La niña de la noche” (1999)
- Espectáculo de candombe “Los Negros de Siempre” (2000)
- Sainete circense “Sudestada” (2002)
- Pastorela porteña “Argentina, año verde” (2002)
- Grupo de Títeres “O sos O no sos” (2005)
- El Vengador del Riachuelo (2010)
- Orquesta Atípica Catalinas Sur “Quién es el jefe” (2010)
- Grupo de Títeres “El ratón de invierno” (2011)
- Grupo de niños/as “La Cucarachita Martina” (2012)
- Carpa Quemada. El Circo del Centenario (2013)
- Cacaprichos de un rey (2017)
- Lorca en las trincheras de Madrid (2018)
- Festival Internacional de Títeres al Sur (2006 – 2017)

Circuito Cultural Barracas

- El Chalupazo (1997 – 2003)
- Murga teatral Los Descontrolados de Barracas “Primer mundo en camiseta” (1998)

- Teatral Barracas “Los chicos del cordel” (1999)
- Murga teatral Los Descontrolados de Barracas “El último carnaval” (2000)
- Murga teatral Los Descontrolados de Barracas “Hay que pasar el milenio” (2000)
- Teatral Barracas “El Casamiento de Anita y Mirko” (2000)
- Murga teatral Los Descontrolados de Barracas “Fierita en Buenos Aires” (2002)
- Murga teatral Los Descontrolados de Barracas “Destino de carnaval” (2003)
- Teatral Barracas “Zurcido a mano” (2004)
- Teatral Barracas y Murga teatral Los Descontrolados de Barracas “Barrio sur” (2004 – 2005)
- Murga teatral Los Descontrolados de Barracas “No hay mal que dure diez años” (2006)
- Murga teatral Los Descontrolados de Barracas “Flora y fauna del Riachuelo” (2007)
- Murga teatral Los Descontrolados de Barracas “Cambio climático o recalentamiento barrial” (2009)
- Teatral Barracas “El Loquero de Doña Cordelia” (2011)
- Murga teatral Los Descontrolados de Barracas “GPS Barrial. Turismo Humano” (2011)
- Murga teatral Los Descontrolados de Barracas “Es lo que hay” (2014)
- Teatral Barracas “Barracas al fondo” (2017)