



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras

“Vecinos y actores en el Teatro Comunitario de Buenos Aires. El caso de Matemurga de Villa Crespo”

Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas
Orientación Sociocultural

Tesista: Camila Mercado
Directora: Dra. Alicia Martín
Codirectora: Dra. Julieta Infantino

Buenos Aires
Marzo 2015

Índice

- Agradecimientos	5
- Introducción	6
1. Plan de trabajo	7
2. Mi interés por el tema y el acercamiento al campo.....	9
3. Marco teórico-metodológico.....	12
3.1. El trabajo de campo con Matemurga	12
3.2. El teatro como <i>performance</i>	14
3.3. La <i>performance</i> en los estudios folklóricos y la dinámica de la tradición.....	15
3.4. La teoría de los campos de Bourdieu: Relaciones de poder en los campos de producción cultural.....	19
- Capítulo 1: Debates entre lo culto y lo popular en la trayectoria del teatro argentino	21
1. La invención de una tradición teatral	23
1.1. Antecedentes del teatro nacional: circo y teatro	23
1.2. El teatro en la construcción de una identidad nacional. Renovación y reproducción de géneros artísticos	27
2. El Teatro Independiente: Un punto de quiebre con la tradición	33
2.1. Teatro del Pueblo y el Movimiento de Teatros Independientes	33
2.2. Los '60: experimentación y crítica social	36
3. El teatro militante: el arte como herramienta de liberación	37
4. Vías de ingreso al campo teatral. Ampliación y reducción de las brechas intertextuales	40
- Capítulo 2: Conformación del Teatro Comunitario y surgimiento de los grupos pioneros. Distintas apropiaciones de lo “popular”	45
1. ¿Qué es el Teatro Comunitario?	46
1.1. ¿Cómo se elaboran las obras y qué temas tratan?	47
1.2. Vínculos con el territorio	48
1.3. ¿Cómo se ingresa a un grupo?	49

1.4. ¿Cómo se sostienen estas experiencias?	49
1.5. ¿Cómo se organiza el trabajo?	51
2. El teatro como fiesta popular: recuperando el espacio público	51
2.1. El Grupo de Teatro Comunitario Catalinas Sur: Por la alegría, contra la muerte	55
2.2. El Circuito Cultural Barracas: El barrio se descontrola	58
3. Aproximaciones a lo “popular” y definición del Teatro Comunitario.....	61
3.1. Talento: No casualmente uno empezó a hacer todo esto	62
3.2. Bianchi: Una nueva forma de hacer teatro independiente	65
4. Tendiendo puentes con el pasado para construir el presente	67
- Capítulo 3: Nuevos grupos de Teatro Comunitario en la Ciudad de Buenos Aires:	
El caso de Matemurga de Villa Crespo	70
1. La crisis de 2001: Fragmentación de las clases medias y pérdida de espacios de integración social	72
1.1. Nuevas formas de acción colectiva: La cultura como recurso	75
2. Matemurga de Villa Crespo: construyendo una propuesta de arte comunitario	77
3. Construcciones identitarias en torno a lo barrial y lo artístico	85
3.1. El concepto de identidad	85
3.2. ¿Qué significa ser vecino-actor?	87
3.3. El barrio como artefacto cultural	91
4. El Teatro Comunitario y el arte como un derecho	95
- Capítulo 4: Las presentaciones de Matemurga como actuaciones culturales:	
Apropiación del espacio público y construcción de un relato	98
1. La actuación en espacios callejeros	100
2. Análisis de <i>Zumba la risa</i>	105
2.1. Estructura de la obra y recursos utilizados	105
2.2. Despliegue de competencias en la construcción del relato	111
3. Valoraciones en torno a lo político en Matemurga.....	115
3.1. Lo poético y lo político	115
3.2. ¿Cómo se eligen los contextos de actuación?	118
4. El teatro como práctica transformadora	119

-Conclusiones	123
1. Sentidos emergentes en torno al teatro y usos diferenciales de la cultura	129
2. Algunas líneas para seguir investigando	134
-Bibliografía	137

Agradecimientos

Ante todo quiero agradecer a todos/as los/las vecinos-actores y vecinas-actrices de Matemurga que me permitieron compartir sus ensayos, funciones y charlas, que me hicieron sentir tan a gusto entre ellos/as dejándome ingresar a un mundo que hasta el momento desconocía. Desde un principio todos/as me recibieron con una sonrisa, se interesaron por mi trabajo y se mostraron totalmente abiertos/as a escuchar mis preguntas e inquietudes. Les quiero agradecer por dejarme conocer su amor por esta práctica artística sin ningún tipo de restricción. A Edith Scher, directora del grupo, agradecerle por escuchar tan amablemente mi interés por el Teatro Comunitario y darme la posibilidad de acercarme para comenzar mi investigación.

Quiero agradecer muy especialmente a la Dra. Alicia Martín por recibirme en su equipo y por su excelente trabajo de dirección pero también por su inestimable apoyo y fundamental orientación en todo el proceso de mi investigación. Su ejemplo como docente e investigadora, así como su experiencia y compromiso han sido inspiradores en mis primeros pasos como profesional.

A la Dra. Julieta Infantino por su maravillosa codirección, sus valiosas sugerencias, su dedicación y su aliento constante. Quiero agradecerle profundamente haberme transmitido en estos años su pasión por la investigación de estas temáticas.

A mi papá por escuchar mis miedos y no dejar que me rinda a ellos, por insistirme en pelear siempre por lo que quiero, esperando lo mejor.

A mi mamá por acompañarme siempre tan pacientemente y trasmitirme tranquilidad.

A mis antropólogas del alma, Ire, Cele y Meg, mis amigas, compañeras, confidentes a lo largo de todos los años de la carrera y de la vida. Gracias por ser mi espejo y hacerme sentir orgullosa de ser mujer. A mis amigas Mari, Juli, Vicki y a mis hermanos que me aguantaron.

A mi tía por ayudarme siempre sin condiciones.

A mis compañeras y amigas del teatro Flor, Fio, Mica y Jesi.

A mis compañeros del UBACyT “Dinámicas contemporáneas de la cultura. Políticas patrimoniales y diversidad”.

A Julio Locatelli por permitirme ilustrar esta Tesis con su gran trabajo fotográfico.

Introducción



*Fotografía de Julio Locatelli
"Zumba la risa"
Grupo de Teatro Comunitario Matemurga
Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti
03/03/2013*

1. Plan de trabajo

Este trabajo de investigación tiene como objetivo general describir e indagar las prácticas y representaciones que atraviesan la producción de obras y las actuaciones culturales de un grupo de teatro comunitario de la Ciudad de Buenos Aires desde la perspectiva de la Antropología Social.

Nos proponemos, por un lado, contextualizar la producción y la emergencia de esta expresión artística, que retoma prácticas y saberes populares. Por otro lado, también analizaremos cómo definen su actividad los propios actores, qué sentidos le otorgan y cómo se posicionan frente a otras propuestas del campo teatral porteño. A través de este análisis buscamos ver qué concepciones particulares surgen acerca de lo “popular”, la creatividad, el rol social del arte y la construcción de ciudadanía.

Podemos ubicar el desarrollo del Teatro Comunitario en la Ciudad de Buenos Aires dentro de un contexto histórico que se inicia en la postdictadura y continúa hasta la actualidad. Momento marcado por el resurgimiento y resignificación de expresiones artísticas populares como el circo, las murgas porteñas, el candombe y el tango, entre otras (Martín, 1997; López, 2000; Morel, 2011; Infantino, 2012). Estas manifestaciones artísticas históricamente desvalorizadas han desafiado muchas veces versiones de identidad promovidas por espacios de poder y, en algunos casos, han sido objeto de un reconocimiento oficial al ser incorporadas al patrimonio nacional o provincial, así como a ciertos circuitos de legitimación (Crespo et. al, 2007; Morel, 2011; Infantino, 2012)

Como ha sido señalado por investigadores especialistas en el fenómeno que nos ocupa (Bidegain, 2007; Bidegain et. al, 2008), esta práctica teatral encontró puntos de inflexión en períodos caracterizados por un acentuado debilitamiento de los lazos comunitarios a nivel social¹. Teniendo en cuenta que se suele vincular el surgimiento y el crecimiento del Teatro Comunitario con estos momentos de crisis y que los protagonistas lo definen como un “teatro de la comunidad, para la comunidad (...)” (Scher, 2010: 63) estimamos que esta modalidad teatral busca recrear nuevas pautas de sociabilidad entre los vecinos y vecinas de la ciudad, así como promover la participación y el uso de espacios y ámbitos públicos que permitan la

¹ Los primeros grupos de teatro comunitario en la Ciudad de Buenos Aires se conforman durante los primeros años de apertura democrática luego de la última dictadura militar (1976-1983). Asimismo, luego de la crisis que azotó al país a fines de 2001 se multiplicaron los grupos existentes en la ciudad (Alvarellos, 2007; Bidegaín, 2007; Scher, 2010). Estos aspectos serán retomados a lo largo de la Tesis.

(re)generación de aquellos vínculos. Distintos autores sostienen que durante el período neoliberal de la década de 1990 se fueron produciendo transformaciones en las modalidades de lucha y resistencia colectiva frente al debilitamiento del Estado y los profundos cambios en las condiciones de vida de las clases medias y bajas (Zibechi, 2003; Svampa, 2005, 2011). Afirmamos que 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.

Por otro lado, también postulamos que al recuperar antiguas historias de la ciudad o de los barrios, muchas veces ocultas en la historia oficial, es decir, al revalorizar memorias subalternas estos grupos resignifican muchas de estas tradiciones y saberes haciendo una lectura del pasado que selecciona y legitima su práctica en el presente. Entendemos que este proceso de definición de la práctica teatral comunitaria no se realiza en el vacío, sino que se produce a partir de múltiples aproximaciones a modelos del hacer teatral que se han ido construyendo a lo largo de la historia del teatro en nuestro país.

De esta forma, comenzamos realizando un recorrido histórico que recupera experiencias y propuestas presentadas por distintos autores como antecedentes de un teatro nacional argentino (Marco et al., 1974; Pellettieri, 1990; Ordaz, 1999; Seibel, 2006). Esta revisión se propone, por un lado, introducirnos en el proceso de constitución de una tradición teatral en nuestro país a partir de la selección de diferentes rasgos genéricos que darían forma a aquello que define al “teatro argentino”. Por otro lado, 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 et al., 1974; Ordaz, 1999; Seibel, 2006). Estudiaremos cómo esta división se fue reactualizando a lo largo de los años y cómo los diferentes agentes que fueron ingresando al campo se apropiaron de distintos aspectos para elaborar sus propuestas.

En el segundo capítulo precisamos las características de la práctica del Teatro Comunitario. Analizamos distintos aspectos que circunscriben a esta modalidad teatral como la incorporación de sus integrantes, las temáticas que se trabajan, cómo se sostienen los proyectos, entre otros. Una vez presentada esta primera definición, retomamos el contexto histórico en el que surgieron las primeras experiencias de Teatro Comunitario a mediados de

los años '80. Describimos algunas de las propuestas de teatro callejero y “under” que se fueron conformando en la postdictadura y que se constituyeron en diferentes vertientes teatrales. Luego, presentamos al Grupo de Teatro Catalinas Sur y al Circuito Cultural Barracas, ya que a partir de sus trayectorias se fue delimitando esta práctica artística. Finalmente, nos proponemos complejizar aquella primera definición que adelantamos al comienzo del capítulo examinando algunas entextualizaciones de los directores de estos primeros grupos para indagar cómo se posicionan dentro del campo teatral que describimos en el capítulo 1 y qué sentidos surgen en torno a “lo popular” y lo comunitario.

En el tercer capítulo abordaremos el caso del grupo Matemurga de Villa Crespo. Este grupo se conformó a mediados de 2002, momento en el que se multiplicaba la cantidad de grupos de teatro comunitario en la Ciudad de Buenos Aires. Estos años estuvieron signados por la crisis social, económica y política que atravesó nuestro país a fines de 2001; describiremos algunas características de este contexto, veremos algunos cambios que se venían desarrollando en las formas de lucha y de acción colectiva respecto de los movimientos sociales más tradicionales (Zibechi, 2003) y el papel que empezó a desempeñar la cultura como recurso para enfrentar las crisis y como generadora de nuevas reivindicaciones (Yúdice, 2002; Crespo et. al, 2007; Infantino, 2012). Nuestro análisis de Matemurga se centrará en dos aspectos que considero hacen al Teatro Comunitario; la territorialidad (y cómo esta se construyó en el caso particular de este grupo) y la categoría nativa de “vecino-actor” a través de la cual se identifican estos actores.

Finalmente, en el capítulo 4 recurriremos a la noción de actuación cultural para tomar una de las producciones artísticas de Matemurga y analizar su elaboración, su estructura y su puesta en escena. Nos interesa indagar cómo los actores construyen un relato teatral, mediante qué recursos comunicativos lo hacen y qué valores surgen en este proceso respecto del rol social y político del teatro.

2. Mi interés por el tema y el acercamiento al campo

Mi primer contacto con Matemurga se produjo en 2011 en el marco de un acto que organizaron distintas entidades del barrio de Villa Crespo en la Plaza 24 de Septiembre (entre las calles Coronel Apolonario Figueroa, Avenida San Martín y Rojas) en memoria del golpe

militar que depuso a la Presidente Isabel Martínez de Perón el 24 de marzo de 1976. Si bien, como muchos habitantes de la Ciudad de Buenos Aires, había escuchado mencionar al Grupo de Teatro Catalinas Sur, no conocía las dimensiones del Teatro Comunitario ni la organización de estos grupos en torno a una Red Nacional. De hecho, las menciones que había recibido respecto del grupo Catalinas anteriormente se referían a él como una murga.

El interés que me orientó a indagar más en estas propuestas se despertó a fines de 2010 a través de un comentario que me realizó una compañera de la carrera y amiga que había escuchado acerca de un grupo de teatro compuesto por vecinos en Patricios, partido de 9 de Julio, provincia de Buenos Aires. Para ese entonces yo estaba retomando mis contactos con el teatro como estudiante, ya que había abandonado este entrenamiento durante mis estudios universitarios. Desde pequeña la idea de actuar me sedujo, armaba pequeñas escenas para familiares, participaba en los 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 Ciencias Antropológicas terminados 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 Constantin Stanislavski. Este método parte de que el actor se encuentra presente 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 todo actor en esta metodología, se produce por las acciones y reacciones “reales” de los actores 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. Aunque se parte de una estructura dramática -compuesta por los conflictos, el entorno, el sujeto activo, las acciones físicas y el texto- el aquí y ahora del actor hace que siempre se vea modificado por las circunstancias de la actuación. En definitiva, esta técnica me permitió ver al teatro como una actividad que puede ser abordada por cualquier individuo partiendo de algunas bases y que no depende de un genio creador, liberado de toda atadura moral, como se presenta en algunos espacios de formación. 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 de los sujetos, 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) los actores podemos hacer emerger múltiples sentidos. El actor parte de ciertas condiciones dadas -el conflicto que atraviesa, las relaciones que mantiene, el texto que debe decir- pero las acciones que llevará 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.

Mientras atravesaba este proceso no podía evitar reflexionar acerca de las dinámicas entre estructura y acontecimiento, la relación mutuamente constituyente entre individuo y sociedad, la reproducción de los sistemas culturales y los procesos de cambio en estos. De alguna manera, conectaba esta actualización que se producía de los textos dramáticos a través del oficio del actor con las dinámicas de producción y reproducción cultural.

Ahora bien, como comentaba al principio, casi al mismo tiempo que volvía a acercarme al teatro como estudiante, empecé a interesarme por conocer más acerca 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 y compartían una comida.

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. En 2008 habiendo cursado la materia Metodología y Técnicas de la Investigación de Campo realicé mi investigación con una murga porteña del barrio de La Boca enfocándome en el proceso de patrimonialización del carnaval en la Ciudad de Buenos Aires, por lo cual estaba familiarizada con los trabajos de esta investigadora y su enfoque teórico-metodológico. De esta manera, en 2011 ingresé a su equipo de investigación a través del UBACyT “Producción cultural y políticas patrimoniales. Activaciones de la memoria y la tradición”. Este marco me permitió formular en términos conceptuales aquella curiosidad que me había despertado esta práctica teatral comunitaria.

3. Marco teórico-metodológico

3.1. El trabajo de campo con Matemurga

El análisis llevado a cabo en esta investigación se basa sobre el trabajo de campo que llevé a cabo a lo largo del 2012 y parte del 2013 con el grupo de teatro comunitario Matemurga de Villa Crespo en la Ciudad de Buenos Aires. Se trató de un estudio cualitativo con enfoque etnográfico fundado tanto en la observación participante de distintas instancias de trabajo y de sociabilidad de este grupo, como también en la realización de nueve entrevistas semiestructuradas. A través de estas técnicas de recolección busqué describir este fenómeno social y cultural desde la “perspectiva de los actores”, es decir dando cuenta del “(...) universo de referencia compartido -no siempre verbalizable- que subyace y articula el conjunto de prácticas, nociones y sentidos organizados por la interpretación y actividad de los sujetos sociales” (Guber, 1991).

Durante todo el año 2012 registré los encuentros que el grupo realizaba una vez por semana en el galpón que alquilan en Villa Crespo. Estas instancias de encuentro eran destinadas a ensayos previos a las funciones teatrales, reuniones internas orientadas a la toma

de decisiones respecto de diferentes puntos que hacían a la gestión del proyecto y a las primeras investigaciones teatrales y discusiones para la elaboración de un nuevo espectáculo. Asimismo, concurrí a distintas actuaciones de Matemurga tanto en escuelas primarias de Villa Crespo como en eventos organizados por otros grupos de teatro comunitario y a dos actuaciones callejeras. Las entrevistas fueron realizadas a siete integrantes que ingresaron en diferentes momentos de la historia del grupo, cinco de estos encuentros se llevaron a cabo a lo largo de 2012 y dos de ellos en 2013. Las dos entrevistas restantes fueron realizadas a la directora en 2012. En estas instancias me propuse relevar tanto las motivaciones que los actores tuvieron para acercarse a esta iniciativa, sus trayectorias, como también reconstruir la historia del conjunto artístico. Este relevamiento de la genealogía de Matemurga se vio enriquecido por la historización que realizó el propio grupo con motivo de su décimo aniversario y que devino en la publicación de un libro “Matemurga, 10 años” (G.T.C. Matemurga de Villa Crespo, 2013).

Finalmente, la elección de este grupo estuvo orientada, por un lado, por mi interés en indagar en torno a la historia de un grupo de teatro comunitario surgido luego de la crisis de 2001, un grupo por fuera de los “pioneros” de esta experiencia teatral comunitaria y, así, atender otras experiencias menos documentadas. Al mismo tiempo, durante la asistencia a dos funciones del primer espectáculo “La Caravana” elaborado por el grupo percibí ciertas diferencias respecto de los relatos que había podido conocer en las obras de otros grupos de la Ciudad de Buenos Aires. Esto último tenía que ver con la no referencia a una pertenencia territorial local, algo que había relevado como “característico” del Teatro Comunitario en la bibliografía consultada hasta entonces y que había podido observar en otros grupos.

El marco teórico que fui seleccionando para desarrollar este trabajo de investigación estuvo dirigido por dos cuestiones. Por un lado, cómo abordar un género artístico tan abarcador como el teatro, ya que se trata de un arte que no sólo cuenta con una extensa historia sino que también ha sido estudiado desde diferentes enfoques y ha englobado distintas propuestas. Es decir, ¿desde dónde estudiar el teatro? ¿Desde sus aspectos estéticos, como actividad ritual, como práctica política? Por otro lado, si bien entendemos que el teatro en todas sus manifestaciones es en sí mismo una práctica profundamente social, abordamos una modalidad teatral, el Teatro Comunitario, que se presenta como una actividad que hace énfasis en los aspectos sociales y culturales del teatro, que incluyen lo estético pero que también lo

superan. No sólo se trata de una expresión artística sino que también es una práctica que genera instancias de reflexión acerca de la forma en que se organizan estas expresiones.

Se trató, entonces, de encontrar las herramientas teórico-metodológicas que facilitaran el estudio de las características de esta modalidad teatral pero que también permitieran estudiar el teatro con sus condiciones de producción y sus efectos sociales.

3.2. El teatro como *performance*

En este sentido, nos referiremos al concepto de *performance* para estudiar las características particulares que ha ido adoptando esta formación cultural que es el Teatro Comunitario.

Un enfoque que recuperamos para analizar esta propuesta teatral es la de Richard Schechner, quien señala que el teatro constituye una práctica dentro de un complejo de actividades performativas que puede incluir rituales, deportes, danzas, juegos, etc. De acuerdo con este autor, las *performances* son actividades humanas -sucesos, conductas- que contienen “conducta restaurada”; es decir, actividades que no se realizan por primera vez sino que son repetidas, construidas, no espontáneas (Schechner, 2000). 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.

Schechner señala que las *performances* se realizan por eficacia o por entretenimiento; entendiendo por lo primero la búsqueda de resultados o de un cambio y por lo segundo la conducta orientada hacia la exhibición para divertir y divertirse. Sin embargo, este autor también llama la atención sobre el hecho de que tanto la eficacia como el entretenimiento constituyen polos de un continuum y no se oponen, ya que nunca se presentan en forma pura. Si bien el teatro ha estado asociado al entretenimiento y los rituales a la búsqueda de eficacia, no se trata de una correspondencia absoluta. Se denominará teatro o ritual a una *performance* dependiendo de quién la realice, dónde y en qué circunstancias. De acuerdo con el autor, el teatro no precede ni sucede al ritual sino que su historia puede ser contemplada como una estructura trenzada donde en algunos períodos prevaleció la búsqueda de eficacia y en otros el entretenimiento.

Estos aportes de los Estudios de la Performance nos permitirán desnaturalizar la

categoría “teatro” para entender lo teatral como una práctica activa cuyos límites se han ido redefiniendo en distintos contextos ampliando o restringiendo el alcance de lo que es considerado teatro y lo que se ha quedado afuera de esta definición. Esto será principalmente abordado en el capítulo 1 donde se retomarán distintas propuestas teatrales y su desarrollo histórico.

3.3. La *performance* en los estudios folklóricos y la dinámica de la tradición

Este campo de estudios que englobó actividades y conductas tan variadas bajo el concepto de *performance* y que se constituyó como tal en las últimas décadas del siglo XX (Taylor, 2005) también influyó en los estudios del Folklore.

Esta disciplina surgió con el fin de comprender las transformaciones que atravesaban las sociedades bajo el capitalismo mercantil e industrial, el crecimiento de las ciudades modernas y de los estados-nación a fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX (Bauman, 1989). Estos cambios producirían una fuerte tensión entre el avance de nuevos estilos de vida y formas de producción y elementos de un modo de vida agrario y precapitalista que persistían. Sin embargo, la comprensión de estos procesos bajo categorías tipológicas binarias de lo “viejo” y lo “nuevo”, lo “tradicional” y lo “moderno” favoreció una división intelectual del trabajo que dejó el estudio de las sociedades tradicionales bajo la égida de los estudios folklóricos. El folklore quedó conceptualizado como la herencia del pueblo, portador de la tradición, comprendida como vestigio de un pasado que se transmite inalterable de generación en generación.

A fines de los '60 en los Estados Unidos distintos estudiosos del Folklore 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*. La *performance* sería definida por Richard Bauman como “(...) un modo de comunicación estéticamente marcado y realizado, 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, 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 complejos, con una duración pautada y organizada, unos intérpretes, una audiencia, 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). Como veremos en el cuarto capítulo, las actuaciones están situadas, es decir, su forma, función y su significado se encuentran arraigados en eventos que constituyen contextos de sentido para la acción, interpretación y evaluación (Bauman y Stoelje, 1988).

Así, Bauman (1975) indica en su libro “Toward New Perspectives in Folklore” un cambio en la forma de concebir el folklore, ya no considerándolo como un producto, sino como un proceso. En este sentido, los esfuerzos estarían orientados hacia el estudio de las relaciones entre texto y contexto, ya que el interés de los autores estaría puesto en las estrategias desarrolladas por los sujetos a la hora de utilizar símbolos, metáforas, géneros y formas de acuerdo con la situación social en la que se desempeñen (Blache, 1995).

Esta comprensión del folklore como cuerpo de saberes y prácticas culturales que se actualiza constantemente en su uso, es decir, que se renueva a partir de la puesta en acto de actores que construyen lazos de identidad nos será útil para analizar nuestro caso de estudio, ya que entendemos que a través de esta práctica se actualizan sentidos acerca del rol social del teatro en nuestra sociedad. Así, en el segundo capítulo cuando nos proponemos indagar en la definición del Teatro Comunitario tendremos en cuenta esta tensión entre lo dado, el pasado y lo emergente; buscando analizar cómo estos actores se insertan en una tradición genérica produciendo nuevos sentidos y construyendo un “nosotros”. En este sentido, recurrimos al concepto de género, cuya conceptualización se ha ido modificando junto con los cambios en la disciplina del Folklore.

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 '60 se fue complejizando la forma de entender el funcionamiento de los géneros 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 los géneros son susceptibles de sufrir

cambios, innovaciones o manipulaciones porque están sujetos a la agencia humana y a los marcos históricos y culturales. La forma en que esta agencia se manifiesta está estrechamente vinculada a la noción de “intertextualidad”, la cual proporciona los medios para ordenar el discurso en términos históricos y sociales.

Si partimos de entender a los géneros como esquemas flexibles a los que se refieren los hablantes para organizar sus discursos, debemos aceptar que los enunciados que se realicen en el presente estarán siempre mediatizados por la relación con un discurso anterior. Como señalan Bauman y Briggs (1996: 90) “(...) la conexión no está hecha de expresiones aisladas, sino de modelos generalizados o abstractos de producción y recepción discursiva”. 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 que se entablan entre los textos son conocidas como relaciones intertextuales. 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. En el capítulo 1 observaremos cómo diferentes propuestas teatrales se han posicionado maximizando y/o minimizando brechas respecto de ciertas definiciones de lo que constituiría la tradición teatral porteña.

Entonces, el foco estará puesto en la agencia de los actores que ya no son juzgados 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.

Ahora bien, una pregunta surgida a partir de estos postulados podría ser en torno a qué ejes son seleccionadas estas tradiciones y quiénes intervienen en estos procesos, lo cual nos lleva a plantear brevemente algunas cuestiones sobre las condiciones sociales de la producción cultural.

Dentro del Centro de Estudios Culturales Contemporáneos en la Universidad de Birmingham, Raymond Williams definió la cultura como el proceso social total por medio del

cual los sentidos y definiciones son construidos socialmente y transformados históricamente (Alabarces, 2008). Si bien, este autor sostuvo la necesidad de desarrollar una perspectiva materialista de la cultura, plantea que es igualmente necesario superar las visiones reduccionistas respecto de la relación entre una base material y una superestructura ideal (Williams, 2009). Esta propuesta teórica de estudio de la cultura conocida como “materialismo cultural” sostendría entonces que las prácticas y las producciones culturales son parte de un orden social global pero que no se derivan de este orden sino que son elementos esenciales de su constitución y reproducción (Williams, 1994). La cultura es comprendida, entonces, como “(...) el sistema significante a través del cual necesariamente (aunque entre otros medios) un orden social se comunica, reproduce, experimenta e investiga.” (Williams, 1994: 13).

Un concepto que resalta Williams (2009) y que retoma de Antonio Gramsci es el de “hegemonía”, el cual incluye y a la vez supera al concepto de cultura por vincular este “proceso social total” con las específicas distribuciones de poder en una sociedad. En este proceso por el cual los hombres definen y configuran sus vidas y los sentidos que les asignan existen desigualdades en los medios y, por lo tanto, en las capacidades para llevar a cabo estas definiciones. La hegemonía es entendida como

“(...) todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo. Es un sistema vivido de significados y valores -constituyentes y constituidos que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente.” (Williams, 2009: 145).

De modo que lo hegemónico actúa como un proceso activo organizando e interconectando aquello que, de otra forma, se presentaría como significados, valores y prácticas aisladas.

Uno de los elementos que Williams (2009) señala como fundamental en este proceso hegemónico de organización es el concepto de tradición, entendido no como un segmento histórico inerte de la estructura social -un pasado sobreviviente-, sino como una “(...) tradición selectiva: una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente

preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo en el proceso de definición e identificación cultural y social” (Williams, 2009: 153). Estas versiones de un pasado ofrecen un sentido de “predispuesta continuidad” ratificando un orden social contemporáneo. El establecimiento de una tradición selectiva depende no solo de instituciones identificables, señala Williams (2009), sino también de formaciones. Estas son las relaciones variables en las que los productores culturales han sido organizados o se han organizado resultando en tendencias o movimientos que muchas veces tienen una fuerte incidencia en el desarrollo de una cultura y que presentan relaciones variables con las instituciones formales (Williams, 1994, 2009).

En resumen, me propuse estudiar a este grupo de teatro comunitario en términos de su encuadre en una formación cultural que históricamente emerge tradicionalizando su práctica en la escena teatral local, por un lado, y movilizandorecursos para posicionarse en un espacio social atravesado por relaciones de poder, por el otro.

3.4. La teoría de los campos de Bourdieu: Relaciones de poder en los campos de producción cultural

Recurriré a la teoría de los campos sociales de Pierre Bourdieu (1990) para pensar cómo se posiciona el Teatro Comunitario dentro del campo teatral.

Este autor sostuvo que dentro de las sociedades complejas y altamente diferenciadas circulan diferentes capitales, junto con el económico, que dan lugar a la conformación de campos. 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 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 (Gutiérrez, 2005; 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) este subordinado al principio de jerarquización interna (el grado de consagración específica o el reconocimiento de los pares).

Más allá de las limitaciones y/o ventajas de estos aportes, entendemos que estas perspectivas sobre la cultura en su producción, circulación y consumo, nos permitirán 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.

Capítulo 1: Debates entre lo culto y lo popular en la trayectoria del teatro argentino



José "Pepe" Podestá, célebre artista rioplatense,
personificando al payaso Pepino 88

Mientras que existen diversas posiciones respecto de dónde ubicar los orígenes de nuestro teatro, en este capítulo nos proponemos realizar un recorrido histórico para analizar cómo se han ido conformando distintas posiciones dentro de este campo artístico en torno a las formas teatrales legítimas y a la función de este género artístico en la sociedad. A lo largo de esta historización podremos visualizar la constitución de distintas posiciones respecto de lo hegemónicamente postulado como teatro y aquellos géneros que fueron legitimados y deslegitimados, siendo asociados a otras formas de *performance* (Schechner, 2000). Es así que distintos autores han señalado la existencia, a grandes rasgos, de dos vertientes en nuestro teatro; una “cultura” y otra “popular” (Marco et al., 1974; Pelletieri, 1999; Ordaz, 1999; Seibel; 2006). La revisión que realizaremos nos permitirá comprender de forma más completa cómo los propios actores que participan del Teatro Comunitario se posicionan frente a estas discusiones acerca de las formas de legitimar sus prácticas.

Por un lado, como ya fue señalado en la introducción, recurrimos a los estudios de la *performance* para comenzar a analizar al teatro como práctica. Esto nos permite avanzar en el análisis de la misma no sólo como un artificio sino también como una práctica que construye sentidos y refuerza identidades. Las *performances*, de acuerdo con Schechner, son “(...) actividades humanas -sucesos, conductas- que tienen la cualidad de lo que llamo conducta restaurada, o conducta practicada dos veces; actividades que no se realizan por primera vez sino por segunda vez y *ad infinitum*.” (Schechner, 2000: 13). La finalidad que guía una *performance* puede estar orientada por la búsqueda de eficacia o de entretenimiento, sin embargo, estas dos formas no se presentan en estado puro sino que son polos de un *continuum*. Schechner (2000) sostiene que se puede estudiar la historia del teatro occidental como una estructura trenzada que interrelaciona ambas modalidades; por momentos habría tenido preponderancia una y en otras épocas la otra pero siempre se trata de una situación activa, una tensión dialéctica entre eficacia y entretenimiento. Esto, por supuesto, no significa que tanto la eficacia como el entretenimiento hayan significado lo mismo siempre.

Por otro lado, retomaremos la problemática de la definición y conformación de los géneros artísticos para ver cómo estos han sido recuperados y/o refuncionalizados contextualmente por los agentes involucrados en el campo teatral argentino. Este análisis nos llevará a plantear diferentes formas de acercarse a lo “popular” por parte de los agentes de este campo, entendiendo esta categoría no como una esencia o una sustancia invariable a lo largo

del tiempo. 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).

Ahora bien, comprender al teatro argentino como un campo nos permite analizarlo como un espacio de conflicto entre grupos que buscan, según su posición en el mismo, conservar o modificar la distribución de poder. Pierre Bourdieu (1990; 1995) señala que los campos de producción cultural han sido escenario de una lucha entre principios de jerarquización heterónoma, como el éxito económico o el prestigio social, y principios de jerarquización autónoma como el reconocimiento de los pares. El grado de autonomía de cada campo depende de cuan subordinados estén los primeros a los segundos, es decir, de cuánto peso tengan las propias normas y sanciones que se imponen al conjunto de los productores culturales. Las luchas que se desarrollan al interior del campo de producción cultural, en este caso el campo teatral argentino, pueden tomar diferentes formas, entre partidarios de la autonomía y beneficiarios del poder heterónomo 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 productores al campo y acerca de los límites de este, es decir quiénes son considerados artistas y quiénes no.

1. La invención de una tradición teatral

1.1. Antecedentes del teatro nacional: circo y teatro

Para comprender mejor esta división dentro del teatro nacional entre una vertiente culta y una popular es necesario hacer referencia a un proceso que se afianza en Europa durante los siglos XVII y XVIII. Con anterioridad a esta época no existía una división tan tajante entre

una cultura de elite que circulaba por los centros universitarios o las cortes y una cultura popular, aquellas formas orales a las que el pueblo accedía en plazas, tabernas, ferias, mercados. Si bien estos contactos no eran simétricos, las fronteras que separaban estas manifestaciones culturales no eran tan nítidas, los artistas errantes eran a veces convocados a las cortes y las autoridades se mostraban más tolerantes hacia las prácticas populares (Romano, 1995; Ortiz, 1992). Citando a Peter Burke, Romano (1995) señala que esta situación de entrecruzamiento entre ambas culturas se modificó en dos etapas. La primera, que abarcó desde 1500 hasta 1650, implicó la depuración que llevaron a cabo los reformadores religiosos respecto de todo tipo de elemento pagano de las prácticas cristianas. La segunda tuvo que ver con la reactivación comercial de algunas ciudades portuarias, su crecimiento demográfico y la circulación de hojas, folletos y libros impresos entre 1650 y 1800. Una cultura popular que se urbanizaba y politizaba comenzó a ser sospechosa, así se inició un proceso de exclusión y represión en el que también intervino la creciente centralización del Estado. La capacidad de leer y escribir empezó a funcionar como un factor distintivo, el Estado inició una lucha contra los dialectos regionales en pos de una lengua nacional, todo esto sumado a un repertorio de gestos, modalidades de conversación y actitudes que comenzaron a denominarse “cultos”.

En su libro “Historia del Teatro Argentino. Desde los orígenes hasta la actualidad” Luis Ordaz (1999) señala la existencia, desde épocas anteriores a que se mencione un “teatro nacional”, de dos vertientes teatrales en nuestro territorio, un “teatro culto” y un “teatro popular”. Esta diferenciación que señala Ordaz es también contemplada por otros autores como Marco, Posadas, Speroni y Vignolo (1974) así como por Pelletieri (1990) y tiene que ver tanto con valoraciones respecto de los sub-géneros teatrales que llegan de España como con los públicos que asistían a un tipo y a otro de espectáculo. Por un lado, son valoradas como “teatro culto” las obras de autores reconocidos por la Corte Española como Calderón De la Barca o Lope de Vega, así como una tragedia en 5 actos que Ordaz (1999) menciona como la primera representación en el Teatro de La Ranchería de un autor criollo, Manuel José de Lavardén, en el año 1789. Estos espectáculos eran visitados por las capas más altas de la sociedad colonial y muchas veces se realizaban para recordar fechas y costumbres de la patria lejana. El Teatro de La Ranchería, primero construido en Buenos Aires, seleccionaba su auditorio y no permitía el ingreso de los estratos sociales más bajos. Además, los empresarios que deseaban poner en escena una obra teatral debían hacer llegar al Virrey Juan José de

Vértiz y Salcedo dicha pieza con anterioridad para extraer de ella “(...) cuanto sea repugnante ya porque haya pasajes poco honestos o proposiciones contrarias a las máximas cristianas o del gobierno (...)” (Artículo 1º de la Instrucción para la representación de comedias en la Ciudad de Buenos Aires en Ordaz, 1999: 14).

La vertiente teatral llamada “popular” es vinculada a piezas del género chico español², el cual abarcaba piezas de corta duración ofrecidas al público a bajo costo. Estas podían abarcar espectáculos musicados, cómicos, de sátira política o costumbristas y los públicos populares podían asistir a ellos en tablados y corrales. Si bien estas piezas breves también eran presentadas antes o después de las obras centrales a las que asistía la aristocracia, en estos casos eran valoradas como géneros menores que sólo cumplían con la función de distraer hasta que se representara la obra “principal”. Asimismo, desde épocas tempranas la actividad circense fue muy convocante entre las capas bajas con los volatineros transhumantes desde mediados del siglo XVIII y con el arribo de importantes compañías circenses durante el siglo XIX (Seibel, 1993; Infantino, 2012). Este público accedía a estos espectáculos tanto en espacios abiertos como en el Coliseo de Aguiar y Sacomano construido en 1757 (Marco et al., 1974). Sin embargo, los espectáculos circenses no accedían a salas teatrales, ya que no eran considerados “arte”.

Tanto en los eventos concurridos por las clases aristocráticas como en los festejos populares, las presentaciones teatrales no solo tenían por objeto entretener al público sino que eran verdaderos acontecimientos sociales donde los espectadores interactuaban unos con otros, se relacionaban y/o rememoraban hechos significativos.

Esta separación entre espectáculos “cultos” y “populares” se mantendría luego de la Revolución del 25 de Mayo de 1810. A partir de entonces se buscaría la adhesión del público aristocrático a la causa revolucionaria y con este fin se intentó difundir una conciencia crítica

² Ordaz (1999) señala que el género chico español se impone en este 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 tres a cinco horas y que 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 muy 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, musicados, costumbristas, etc.

de lo hispánico. Se hicieron a un lado muchas de las obras de autores españoles que se venían presentando o se las modificó para que se adapten a los fines patrióticos. Con este objetivo se creó en 1817 la Sociedad del Buen Gusto cuya función consistía en normalizar las representaciones teatrales privilegiando autores franceses e italianos en detrimento de los de origen español (Marco et al., 1974; Ordaz, 1999). Así, esta Sociedad se proponía

“(…) ‘aumentar y perfeccionar el teatro (...) escuela de costumbres y el mejor maestro de la Ilustración’. Su objeto era procurar obras originales, ‘de tu seno veremos salir obras de teatro que emularán a las de primer orden en Europa’, traducir extranjeras, revisar y aprobar las que se presenten -censurar-, etc. (Citado en Seibel, 2006: 61).

El teatro se presentaba como una vía útil de difundir “buenas costumbres” o las modas de las metrópolis, evidenciando una función pedagógica que elevara y educara a las masas sacándolas de la “barbarie” y promoviera ciertos valores e ideales vinculados, en este caso, a la identificación y la lealtad patriótica. En este sentido, el teatro era un medio para sostener esta fuerte separación entre los “culto” y lo “popular”, erigiendo ciertas costumbres o comportamientos como aceptables, cultos o refinados y otros como vulgares, reprobables o toscos.

Esta situación sufriría algunos cambios momentáneos con la llegada de Juan Manuel de Rosas en 1829. Los sectores populares comenzarían a acceder paulatinamente a los locales que solían estar destinados exclusivamente a funciones teatrales y se producirían cambios en los repertorios de estas salas que incluían circo, pantomimas³ y candombes. El circo constituyó una fuente de diversión popular anterior a la llegada de Rosas, sin embargo, en este período se buscó jerarquizar esta expresión artística con la adhesión de la burguesía federal y la llegada regular de grandes compañías circenses extranjeras (Seibel, 1993). Estas compañías, como la del Circo Chiarini primero de carácter estable en Buenos Aires, introducen al público en las pantomimas y mimodramas⁴ que representaban un argumento mediante la expresión

³ En la pantomima los actores representan una historia o un mensaje mediante gestos y movimientos corporales sin utilizar sonidos o palabras propios. Los intérpretes pueden estar acompañados por música o coros.

⁴ El mimodrama también se apoya mucho en la representación corporal. Sin embargo, a diferencia de la pantomima puede utilizar palabras y sonidos en sus representaciones y el canto alterna con el diálogo en verso o

corporal. “(...) se comprueba que una función estaba compuesta de: una obertura o aria de ópera y el número circense de rigor (mimodrama, pantomima, demostraciones gimnásticas)” (Marco et al., 1974: 29).

A pesar de esta apertura, se registran intentos por parte de la alta burguesía federal de convertir al Teatro de la Victoria, inaugurado en 1838, en un reducto de la elite y dejar el Teatro Argentino, ex Coliseo, para las piezas del género chico español y los números circenses.

1.2. El teatro en la construcción de una identidad nacional. Renovación y reproducción de géneros artísticos.

Con el fin de las gobernaciones de Rosas en la Batalla de Caseros en 1852 y la sanción de la Constitución Nacional de 1853 se inicia la etapa de la “Organización Nacional” con la que se establecían autoridades nacionales en un régimen federal. Durante los primeros diez años de este período, sin embargo, Argentina estaría dividida entre la Confederación Argentina y el Estado de Buenos Aires. Esta etapa finalizaría con el establecimiento del Régimen Conservador en 1880 y el comienzo de lo que se conoce como la modernización de la nación (Sabato, 2004; Seibel, 2006). Durante este período el país se abrió al capital extranjero para la explotación de sus riquezas y se pondría 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. Sin embargo, las sucesivas oleadas inmigratorias, provenientes en gran parte de Italia y España, encontrarían al llegar al país que las mejores tierras habían sido apropiadas por un reducido número de terratenientes y entonces debieron afincarse en Buenos Aires y en algunas ciudades del Litoral (Blache, 1991). Además, estos nuevos modos de apropiación privada y explotación capitalista de la tierra, los medios de comunicación desarrollados y los polos de irradiación económica favorecidos por la importación de capitales fomentaron un activo desplazamiento de la población nativa que desarticuló la antigua red de asentamientos rurales. Esto devino en una difusión de las formas de vida campesina en los ámbitos urbanos generando un “(...) horizonte impregnado de resonancias rurales (...)” (Prieto, 1988: 17). Si bien este estilo de vida criollo comenzaba a

en prosa (Seibel, 1993).

desaparecer, nació una cultura popular urbana que tomó muchos signos y expresiones acriolladas y los difundió principalmente a través de la literatura⁵. Las campañas de alfabetización irían promoviendo la conformación de un nuevo público lector receptor de un sistema literario que se difundía a través de vendedores de diarios y revistas, en quioscos, tabaquerías, pulperías y almacenes en el campo y lugares de esparcimiento (Prieto, 1988).

Este proceso que describimos brevemente fue abonando al surgimiento de una vertiente del criollismo conocida como criollismo popular que, como señala Prieto

“(…) para los sectores populares de esa misma población nativa (…) pudo ser una expresión de nostalgia o una forma sustitutiva de rebelión contra la extrañeza y las imposiciones del escenario urbano. Y para muchos extranjeros pudo significar la forma inmediata y visible de asimilación, la credencial de ciudadanía de que podían unirse para integrarse (…)”. (Prieto, 1988: 18).

El repertorio temático de esta vertiente pudo verse representado por los folletines gauchescos de Eduardo Gutiérrez que gozaron de un amplio éxito en este nuevo público lector y que, además de representar un éxito de difusión literaria, plasmó un sujeto surgido de fuentes literarias, el gaucho que se rebela víctima de los continuos abusos de poder.

En este contexto, como señala Seibel (2006), en la década de 1880 comenzaron a gestarse nuevas teatralidades, las cuales darían forma a novedosos géneros que marcarían al teatro argentino. Es entonces cuando se define una variante local del género circense, el Circo Criollo, la cual entró en su auge a finales del siglo XIX e introdujo a millares de argentinos en el espectáculo teatral (Seibel, 1993). Se trata de una modalidad de circo-teatro, un espectáculo en dos partes que se iniciaba con destrezas, acrobacias, payasos o animales amaestrados, un entreacto y continuaba con una obra de drama criollo (Infantino, 2012). La presencia del payaso y del héroe dramático mostraban la unión de la comedia y del drama, muchas veces representados por el mismo actor (Seibel, 2006). Esta teatralidad característica de la época, junto con los payadores, carnavales y espectáculos ofrecidos en los centros criollos,

⁵ A comienzos del nuevo siglo, la elite cultural ya no podría hacer la vista a un lado y el criollismo popular comenzaría a ser objeto de una política cultural que buscaba frenar su avance. Así, se buscó fortalecer los procesos de asimilación de los heterogéneos sectores de la población a la vida urbana debilitando los vínculos con el antiguo estilo de vida campesina (Prieto, 1988)

convocaban a un amplio público y cumplían con distintas funciones como socializar grupos de diversas procedencias, integrándolos a una cultura nacional (Prieto, 1988). A su vez, bajo la carpa de circo también se incorporaron incipientes canciones de tango y actuaciones de payadores (Moreno Chá, 2003).

Se produce, así, un acercamiento entre las artes circenses y el teatro que, por un lado, legitima 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, como indica Seibel (1993) populariza las representaciones teatrales entre el 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 1880. El mismo autor se encargaría de adaptarla para su representación 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 de actualidad y sus oportunos chistes, Pepino conquistaría la simpatía del público y quedaría en la memoria por sus célebres monólogos de sátira política, las que llegaron a provocar conflictos y censuras. Seibel (1993: 47) recupera una de sus canciones que deja en claro esta veta del artista:

La tierra de los millones
la rica tierra argentina,
siente que el vientre le arruina
una fiera indigestión;
y su Doctor Baring Brothers
dice que es fiebre esterlina
lo que la arrastra supina
caminito del cajón

Ahora bien, es interesante observar cómo se menciona el estreno de la *pantomima Juan Moreira* en un periódico de la época para observar la trascendencia que se le otorgó:

“Nosotros creemos que en la semana anterior ha nacido el teatro nacional. (...)”

Nosotros no tenemos teatro; tiene que nacer; y ya ha nacido (...) desde la primera noche en que una producción nacional fue aceptada por una gran mayoría del público. Todos conocen el hecho: la pantomima *Juan Moreira* ha atraído tanta concurrencia al Circo Politeama, que la policía tiene que intervenir cuando se representa, para impedir que se venda mayor número de entradas”. (Citado en Seibel, 2006: 213)

Más adelante señala “se ha reído de *Juan Moreira* novela, se continúa riendo de *Juan Moreira* pantomima. Se dice que es 'cosa de la plebe', pero la novela hace el éxito de un diario, y se vende a miles de ejemplares en la ciudad y en la campaña (...)” (Seibel, 2006: 214).

Luego de este estreno la compañía de los Podestá seguiría con sus giras por poblados del interior del país reponiendo con éxito la pantomima de *Juan Moreira* hasta un año después de su estreno. Frente al suceso de estas representaciones, José Podestá decide transformar la pantomima en un drama hablado y el 10 de abril de 1886 los Podestá presentarían en Chivilcoy *Juan Moreira* el drama gauchesco por primera vez. Sin embargo, este drama terminaría de adquirir resonancia y reconocimiento con su presentación en Buenos Aires en 1890 atrayendo no sólo a los sectores populares sino también a las capas medias y llamando la atención de las más elevadas. Las presentaciones de este drama gauchesco así como otras expresiones criollistas generaron fuertes adhesiones entre un público cada vez más conformado por extranjeros. Sostiene Castagnino “(...) Este fenómeno popular de identificación producido por aquel espectáculo: comunidad absoluta entre público y representación, pérdida de los límites que separan ficción y realidad, completa instalación del espectador en la ficción, superadas las convenciones del arte, puede dar pauta de qué pudo ser en la Argentina un teatro popular” (Castagnino, 1963, en Seibel 2006: 254).

Este ímpetu nacionalista por encontrar un “verdadero teatro nacional” se vería plasmado en el interés que despertó en algunos sectores de la elite local la literatura popular criollista y el Circo Criollo. Estas manifestaciones que gozaban de una amplia aceptación entre los sectores populares podían ser una forma de incorporación útil a un Estado Nacional frente a los crecientes niveles de heterogeneidad en la población. Así, se postuló y valoró al Circo Criollo como origen del teatro nacional. Sin embargo, esta pasajera legitimación fue declinando hacia comienzos del siglo XX cuando las elites dirigentes comenzaron a percibir

como peligroso un arte nacional cuya figura principal fuera un gaucho justiciero (Prieto, 1988; Infantino, 2012)

Hacia fines de la década de 1890 los Podestá⁶ se trasladarían del picadero al escenario teatral con una obra escrita especialmente para ellos, *Calandria*. Esta fue su primera experiencia pero no la última ya que los primeros años del siglo XX los encontrarían protagonizando comedias en salas teatrales. La compañía se separó en 1901 por albergar ya demasiados integrantes, dividiéndose en dos grupos. Uno de ellos siguió a José Podestá, el otro a Jerónimo y se establecieron en dos teatros distintos el Apolo y el Libertad respectivamente. A su vez, este período brindaría a la escena nacional elencos de actores criollos de los que se carecía⁷.

Por otro lado, en las funciones de género chico español que aumentaban año a año se incluirían desde 1890 autores criollos. Estos autores colocaban escenas y conflictos locales con personajes prototípicos de la inmigración, con sus jergas y gestualidades logrando lo que luego serían las estructuras y acentos del sainete porteño (Ordaz, 1999). Los elencos que representaban estas piezas estaban conformados principalmente por artistas que se habían iniciado o habían pasado por el campo circense y, particularmente, muchos salieron de las compañías surgidas de aquella división de los Podestá.

Estos primeros años prolíficos del siglo XX, en los que se suceden los estrenos tanto de zarzuelas⁸ criollas y sainetes como de comedias costumbristas y tragedias, serán conocidos al día de hoy como la época de oro del teatro nacional. En estos años surgieron autores de gran trascendencia como Florencio Sánchez, Roberto J. Payró o Gregorio de Laferrere así como notables saineteros y zarzuelistas como Nemesio Trejo, Ezequiel Soria o Alberto Vacarezza. Avanza la inauguración de teatros donde se representan obras paradigmáticas como *Barranca abajo*, *Las de Barranco*, *Marco Severi*, que a través de la comedia o de la tragedia hablaban de diferentes realidades de la época.

Ahora bien, quisiéramos puntualizar algunos aspectos acerca del sainete porteño y del nacimiento del grotesco criollo, ya que se trata de dos géneros teatrales que marcaron profundamente nuestra dramaturgia.

⁶ Para este entonces la familia se había extendido con los matrimonios que fueron contrayendo los hermanos conformando verdaderos clanes de artistas circenses.

⁷ De acuerdo con Seibel (2006) recién a partir de 1916 las compañías nacionales de teatro superarían en número a las europeas.

⁸ La zarzuela constituye un género teatral que alterna partes vocales, instrumentadas y habladas.

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. En este sentido, según Ordaz (1999), es comparable en sus estrategias con la *Commedia dell'arte*⁹. Estas piezas se adaptaron especialmente al contexto de cambios sociales y culturales que estaban produciéndose en Buenos Aires y una de las innovaciones que adquiere este género en el contexto porteño es la introducción de elementos trágicos que modificaban los finales felices que solían predominar. Los rasgos tradicionales que el sainete trae de España no eran suficientes para retratar la dura realidad que vivían los inmigrantes en la nueva ciudad portuaria y así adquirió rasgos tragicómicos (Marco, 1974). De esta profundización en lo psicológico y en lo trágico surge el germen del llamado grotesco criollo. En palabras de Ordaz (...) mientras el sainete porteño manipula con lo más exterior y pintoresco de los conventillos (El conventillo de la Paloma, de Vacarezza), el grotesco criollo cava en la máscara, por lo común risible del personaje hasta desentrañar y dejar a luz el hondo conflicto que vive” (Ordaz, 1999: 231)¹⁰. Ambos, el sainete y el grotesco son las expresiones dramáticas por excelencia de la etapa inmigratoria. Esta versión criolla del grotesco tuvo en Armando Discépolo a su principal exponente.

⁹ 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 carnavalescos (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).

¹⁰ Como señala Perez (1996: 33) “el teatro del *grotesco* 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)”.

3. El Teatro Independiente: Un punto de quiebre con la tradición

3.1. Teatro del Pueblo y el Movimiento de Teatros Independientes

Algunos años antes del ingreso de Discépolo al campo, la producción teatral se estaba convirtiendo en una actividad lucrativa (particularmente los sainetes) y se crearon múltiples salas dirigidas por empresarios teatrales. En la década del '20 según señalan varios autores (Marco et al., 1974; Ordaz, 1999; Seibel, 2006) ya comenzaban a verse síntomas de agotamiento y repetición en estas producciones y algunos escritores comenzarían a cuestionar las condiciones en las que los autores producían sus obras, es decir, apurados por la demanda de las salas. De acuerdo con Ordaz (1999) esto devino en una repetición de temas, en la reposición de viejos sainetes y la reiteración de máscaras de la inmigración estereotipadas, con lo que, de acuerdo con este autor, el público de estas representaciones disminuyó.

Sin embargo, la repetición y el agotamiento que señalan estos autores no fue el único factor para que el público del teatro decreciera. La expansión de la industria cinematográfica tuvo una gran influencia en esta situación, especialmente desde 1930 que es cuando el cine sonoro ocupa salas de barrios y provincias atrayendo muchos espectadores (Seibel, 2006).

Estas preocupaciones respecto del descenso del público y de la autonomía de las producciones teatrales se acentuaron hacia fines de la década del '20 y devinieron en las primeras experiencias de teatro independiente. Aunque aún no se las concebía bajo esta categoría, estas iniciativas sentaron las bases para el desarrollo del movimiento de teatros independientes (Ordaz, 1999) cuya fundación se vincula con la conformación de Teatro del Pueblo por Leónidas Barletta, un intelectual vinculado al Partido Comunista. También las colectividades inmigrantes comienzan a generar actividades culturales, entre las que se destacan el teatro en idish en Buenos Aires (Skura y Slavsky, 2002) y el impulso del teatro lírico entre los italianos.

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 fuerte 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 Teatro del Pueblo, enmarcado en la necesidad que muchos intelectuales sostenían de asumir una responsabilidad social frente al contexto histórico que les tocaba vivir. Se propone como un espacio de innovación estética e ideológica, en respuesta a lo que sus protagonistas veían como el gran mal del teatro nacional de aquella época, esto era 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 la dirección de las producciones, siguiendo criterios de ganancia económica y no artísticos, había terminado por alejar al público de las salas teatrales. Había que hacer del teatro un arte de convocatoria popular nuevamente pero sin abandonar la disciplina y la calidad artística de las producciones. 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). En estos sentidos, esta experiencia asumió una tarea 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). Como señala Leonardi

“su programa se centró excluyentemente 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 criollos, el realismo finisecular y el nativismo-costumbrista”. (Leonardi, 2010: 2).

El proyecto del teatro independiente se alzaba contra una idea de la “cultura popular” que se veía representada en aquellos sistemas teatrales, la cual era vista como contraria al proceso 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 (Leonardi, 2010; Verzero, 2013).

Luego de deambular por diferentes espacios, en 1937 la Municipalidad de Buenos Aires

concede a Teatro del Pueblo, en principio por 25 años, el teatro que se levanta en la calle Corrientes al 1530 donde años más tarde se emplazaría el Teatro Municipal. Es aquí donde el grupo desarrolla su etapa más brillante y se transforma en referente cultural para los sectores de la izquierda intelectual y, posteriormente, los de oposición al peronismo. Como dentro de los objetivos del movimiento se encontraba el interés por difundir esta actividad, se organiza a fines de 1938 la Primera Exposición de Teatros Independientes, cuyos anhelos se expresan en su manifiesto: “El día que nuestra ciudad cuente con un teatro libre en cada barrio, podemos tener la seguridad de que será el propio pueblo el que hará obligar al teatro comercializado a encauzarse por la senda de la dignidad artística” (Citado en Ordaz, 1999: 343). Esto, en parte, se vuelve realidad con la conformación de numerosos grupos de teatro independiente, así como de grupos filodramáticos o de aficionados que aparecen en clubes y asociaciones barriales. El primer quiebre de este movimiento se produce en 1943 cuando las nuevas autoridades de la Municipalidad deciden derogar la concesión del espacio otorgado a Teatro del Pueblo. Posteriormente, el grupo funcionó en diversas salas hasta su cierre con la muerte de Barletta en 1975.

Si bien, como señala Ordaz (1999), el movimiento tiene un momento de incertidumbre alrededor de mediados de la década del '40, ya entrados los años '50 esta merma se ve superada y comienza un período de gran producción y de madurez del teatro independiente (Pellettieri, 1990). Se multiplican los grupos¹¹ que son continuadores de la labor de Teatro del Pueblo y que siguen sus lineamientos pero, a medida que avanzan los años, también comienzan a surgir otras experiencias más comprometidas con la búsqueda de nuevas técnicas desde lo actoral y la puesta en escena (Ordaz, 1999; Verzero, 2013). En líneas generales se trató de grupos que mantenían un posicionamiento intelectual y políticamente antiperonista. Muchos de los elencos que a mediados de los '40 habían visto comprometida su continuidad o que habían presenciado la disolución de otras agrupaciones, comienzan 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).

¹¹ Algunos de los grupos que tuvieron trascendencia fueron Nuevo Teatro, La Máscara, Teatro Popular Fray Mocho, Los Independientes, el Centro de Estudios y Representaciones de Arte Dramático, entre otros.

3.2. Los '60: experimentación y crítica social

A comienzos de la década del '60 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 y no sólo representarla. A medida que esta tendencia se desarrolló seguiría desplegando sus puestas en función de la transmisión de un mensaje realista pero recurriendo 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”¹² 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 nación (Altamirano, 2001 en Verzero, 2013). Esto significó un claro viraje respecto del posicionamiento político de gran parte de los teatristas vinculados a la izquierda más tradicional.

Por otro lado, se conformó una vertiente teatral vanguardista cuya sede central estaría representada por el Instituto Torcuato Di Tella¹³. 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

¹² 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.

¹³ 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.

expandingo la noción tradicional de teatro hacia formas como el happening¹⁴ acercándose a la *performance* teatral y discutiendo con la tradición mimético-realista. Estos eventos se proponían “sacar al teatro del teatro” (Taylor, 2005: 9) rompiendo los lazos institucionales que excluían a los artistas de los circuitos institucionales y comerciales del arte.

Si bien ya desde mediados de la década del '50 el país estaba atravesando un proceso de radicalización política, a fines de los '60 se agudizarían las tensiones sociales y políticas que enfrentaban a las Fuerzas Armadas en el poder con los grupos que impulsaban la lucha armada y las movilizaciones populares que se repetían en distintos puntos. Este contexto tendría implicancias en las distintas vertientes que estamos describiendo dentro del campo teatral y muchos de estos artistas se volcarían hacia una militancia a través del teatro.

4. El teatro militante: el arte como herramienta de liberación

Lorena Verzero propone una clara caracterización de las intervenciones políticas que comienzan a realizar algunos artistas del campo teatral. Esta autora propone denominar a estas experiencias como “teatro militante” (Verzero, 2013: 28), el cual comienza a registrarse en los últimos años de la década del '60 y se disuelve hacia 1975 con el incremento de la represión de las fuerzas militares y paramilitares hasta el golpe militar de 1976. Si bien ya se venían registrando diversos grados de compromiso político en la vertiente realista que mencionábamos anteriormente y entre algunos representantes de la vanguardia, con la entrada en la década del '70, artistas provenientes de distintos circuitos teatrales y de diversas estéticas comienzan a concebir el compromiso político con la realidad social como algo que debía exceder la denuncia o el testimonio. Fueron experiencias coyunturales que 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. Se trataba de darle otra funcionalidad al teatro enmarcándolo en el proceso de transformación política y social que desde los sectores comprometidos con estos objetivos se veía como inminente.

¹⁴ 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 esta 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.

Se consideraba que los artistas no debían trabajar como entes aislados en la soledad de su taller sino que se fomentaba la creación de colectivos culturales que entendieran al arte como una herramienta para el cambio social (Leonardi y Verzero, 2008; Verzero, 2013). Este carácter colectivo sería una marca distintiva y sus integrantes se congregarían en torno a afinidades políticas y/o estéticas. Así, algunas agrupaciones formaron parte integral de organizaciones políticas partidarias y otras no tuvieron esta afiliación pero compartían sus ideales de cambio social a través de la acción política. Otra característica común fue la actuación en espacios teatrales no convencionales, ámbitos de uso público como calles, barrios, 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 más populares, lo cual se comprendía como un “teatro popular” (Leonardi y Verzero, 2008; Verzero, 2013).

Por lo general se trató de una propuesta que excedía los ámbitos artísticos por la fuerte dimensión asociativa que tuvieron estas agrupaciones, ya que se trataba de grupos estables de trabajo donde se generaban lazos profundos de asociación ya fuera por la cotidianeidad o por la militancia que generalmente compartían sus miembros, transformándose no sólo en una práctica artística sino también en una forma de vida que influía la manera de construir y regular las relaciones interpersonales de acuerdo a ciertos valores morales como la lealtad y la solidaridad. Respecto a lo artístico y el lugar que esta modalidad teatral ocupó en el campo teatral, estos grupos apelaban a diversos lenguajes escénicos que dependían de las circunstancias y los objetivos que cada uno perseguía. Por otro lado, como señala Verzero (2013) el sentido de estas experiencias estaba dado más por su relación con lo político que por las disputas dentro del campo teatral y artístico por lo que no estaban orientadas hacia una búsqueda de legitimación en este ámbito.

Un ejemplo de estas experiencias de “teatro militante” lo constituye el grupo Octubre conformado a principios de los '70, el cual se basaba sobre el uso de técnicas del psicodrama y del teatro del oprimido de Augusto Boal¹⁵. Si bien muchos de sus integrantes tenían algún compromiso político, la militancia no era una condición excluyente y mientras algunos eran

¹⁵ Augusto Boal (1931-2009) fue un reconocido director, autor y teórico del teatro brasileño. Director artístico del Teatro de Arena de San Pablo en 1955, desarrolló las bases del Teatro del Oprimido. Esta metodología es conocida internacionalmente por unir el teatro a la acción social y recibe influencias del Teatro Épico de Bertolt Brecht, así como de la Pedagogía del Oprimido de Paulo Freire.

integrantes de organizaciones como Montoneros¹⁶ o el Peronismo de Base¹⁷, otros consideraban al teatro como una forma de militancia (Verzero, 2013). La 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 (domésticas, sociales, políticas). Estos conflictos eran dramatizados por los actores surgiendo a veces intervenciones del público, 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).

Este método de trabajo puede resumirse en el lema del grupo, “si el teatro tiene una estrategia es que se convierta en asamblea” (Briski, 2005). Así, en palabras de Norman Briski (2005), uno de los impulsores y organizadores de las actividades, la idea no era presentar obras trágicas o cultas sino tomar los temas que el barrio presentaba como relevantes y volcarlos en una dramatización corta que tuviera humor y elementos de farsa. Los temas eran tratados y presentados de forma directa, también eran comunes las referencias directas a la filiación peronista de los protagonistas y no había personajes de construcción psicológica sino que se trataba de personajes que representaban un prototipo (militar, obrero, patrón, vecino, delegado representados por vestuarios típicos) funcional a lo que se quería debatir. La escenografía se elaboraba a partir de los materiales que se encontraran en el lugar, que la gente proveyera o que llevara el grupo. Los propios integrantes se autodefinían como “trabajadores culturales” (Briski, 2005; Verzero, 2013), categoría identitaria (que utilizaban asimismo otros grupos de teatro militante) que ampliaba la noción de actor o de teatrista y era definida en su Manifiesto Barrial como “(...) aquel que tiene claridad ideológica y se da una política coherente. Resolvió su contradicción individual (trabajar para el capital, al mismo tiempo que para la revolución). Está en dependencia política con una organización política revolucionaria” (Briski, 2005).

Muchos de los integrantes del grupo Octubre se unieron posteriormente a Montoneros, debieron pasar a la clandestinidad o exiliarse, otros fueron desaparecidos por la dictadura militar.

En un contexto de escalada represiva que ya comenzaba a dar sus señales más evidentes antes de la interrupción del orden constitucional, muchos de los grupos de teatro militante se

¹⁶ Organización armada fundada a fines de los '60 por jóvenes provenientes del nacionalismo católico que fueron acercándose al socialismo y lucharon por el retorno del Gral. Juan D. Perón al país. Montoneros adquiere resonancia pública en 1970 con el secuestro y posterior ejecución del ex presidente de facto Pedro E. Aramburu, uno de los líderes de la “Revolución Libertadora” que en 1955 había derrocado al presidente Perón.

¹⁷ Organización vinculada a la izquierda peronista.

desintegraron (Ordaz, 1999).

En marzo de 1976 fue derrocada la presidenta a cargo Isabel Martínez de Perón y asumió el poder el último gobierno de facto que tuvo nuestro país, iniciando una de las etapas más trágicas de nuestra historia reciente. En el campo teatral, la persecución no fue menos aguda que en otros sectores de la sociedad prohibiendo representaciones, incendiando teatros, llevando al exilio a varios autores o persiguiéndolos hasta su desaparición o muerte.

La producción teatral de la época vinculada a la vertiente más realista del teatro no directamente vinculada al teatro militante pero que en sus temáticas se encontraba ya altamente politizada abre una etapa de inclinación hacia la construcción metafórica y, producto de la censura, comienza a abandonar la referencialidad política que la caracterizaba hasta entonces. La producción teatral toma caminos de búsqueda individual.

4. Vías de ingreso al campo teatral. Ampliación y reducción de las brechas intertextuales

Este recorrido histórico no ha buscado ser exhaustivo sino plantear algunas cuestiones generales acerca de cómo se ha ido configurando el campo teatral porteño en lo que hace a estilos y modalidades teatrales y el lugar que han ocupado sus representantes dentro de dicho campo. En este sentido, consideramos que el concepto de género brinda una herramienta útil.

Durante muchos años se consideró a los géneros como herramientas clasificatorias estables. Esto llevó a plantear las limitaciones que este concepto tenía, dado que la práctica comunicativa de los hablantes nunca parecía estar totalmente circunscrita a los límites genéricos. Con la reorientación de los estudios acerca del discurso hacia la actuación o performance en los '60 el énfasis dejó de estar puesto en la búsqueda de las estructuras estables y los investigadores empezaron a observar que las variaciones en las prácticas comunicativas también daban cuenta de aspectos significativos en el lenguaje. Los géneros efectivamente contienen recursos y estructuras formales que son tradicionalmente reconocidos y que constituyen patrones de referencia para la práctica comunicativa, pero 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 conciban a los géneros 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 (1996) los géneros están más vinculados con marcos orientativos o interpretativos y conjuntos de expectativas, es decir la forma en que los actores usan el lenguaje, que con reglas objetivas del discurso. Al estar directamente relacionados con el uso concreto que le dan los actores sociales, los géneros tienen que ver con convenciones e ideales que son históricamente específicos; tienen lugar en una época determinada.

Una de las claves para este nuevo abordaje de los géneros 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 estaría siempre mediatizado por la relación con otros discursos anteriores y simultáneos. Estas relaciones intertextuales 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).

Ahora bien, estos aspectos que señalamos acerca de los géneros que nos permiten entenderlos como modelos históricos a los que los sujetos se refieren para negociar identidades y que han atravesado diferentes períodos de legitimación y deslegitimación, pueden ayudarnos a comprender el proceso de conformación del campo teatral argentino que venimos desarrollando. Asimismo, estas trayectorias nos han servido para observar cómo se han desarrollado luchas internas por la consagración, la definición de lo legítimo y las posiciones de poder dentro del campo. En el caso que estamos analizando vemos desde épocas tempranas un fuerte interés por postular el surgimiento de un “teatro nacional”, proceso que acompañó la conformación del Estado moderno en la Argentina. Mientras que por un lado se señalan los inicios de una vertiente “popular” de nuestro teatro en plazas, tablados y corrales donde se llevaban a cabo los espectáculos circenses y donde luego se agregarían los dramas gauchescos; tenemos una vertiente señalada como “cultura” caracterizada por un público de clase alta, en espacios exclusivamente destinados a las obras teatrales de autores extranjeros reconocidos. Estos géneros artísticos, teatro y circo, que se encuentran separados en un principio, se vincularían con el surgimiento del Circo Criollo que combina ambos espectáculos; este género local sería tomado desde entonces como el origen del teatro nacional. Mientras que cientos de espectadores disfrutaban de dichos espectáculos, estas

formas de recreación se convirtieron en una eficaz vía de incorporación de una población cada vez más heterogénea a esta “comunidad imaginada” (Anderson, 1993) que empieza a conformarse como Estado Nacional. Se fue estableciendo, de esta forma, una tradición que seleccionaba algunos elementos de esta vertiente de orígenes populares y que fue imponiéndose como modelo genérico del teatro argentino. Al mismo tiempo, muchos de los personajes que eran representados en estos espectáculos, como las historias de gauchos justicieros, iban desapareciendo como actores sociales (Blache, 1991).

Teniendo en cuenta esta construcción hegemónica de una tradición teatral local, podemos ver a lo largo del proceso que presentamos cómo diferentes actores han ingresado en este campo manipulando con diferentes fines aquellos rasgos genéricos que parecían caracterizar a nuestro teatro. Con el objetivo de aprehender la dura realidad que vivían los inmigrantes, los autores locales comienzan a reformular aquellos rasgos característicos del sainete para darle aspectos trágicos que dieran cuenta de las miserias que atormentaban a los nuevos pobladores, configurando una nueva modalidad teatral que sería conocida como grotesco criollo y que seguiría marcando las producciones teatrales a lo largo del tiempo.

Las estrategias de ingreso en este campo teatral han ido variando desde entonces. En este sentido, es interesante retomar la propuesta que realizan los autores que venimos trabajando para analizar las formas en que los sujetos reconstruyen los géneros y cómo seleccionan determinados rasgos para descartar otros. Como señalan Bauman y Briggs (1996), la forma en que se relaciona un texto con su modelo genérico nunca es perfecta sino que presenta fisuras, las cuales pueden ser ocultadas o aumentadas por los intérpretes de acuerdo a los fines que persigan.

El fenómeno de los teatros independientes a comienzos de la década del '30 postuló la necesidad de un nuevo teatro nacional autónomo de otros campos como el económico y que fuera un teatro “educativo” de los sectores populares para generar una conciencia de clase. Oponiéndose a la estética y la estructura del sainete porteño, así como del grotesco criollo estas propuestas buscaron abrir y maximizar las brechas entre su propuesta teatral y el teatro “tradicional” establecido. En este sentido, esta tradición teatral vinculada a los orígenes del circo criollo y a formas populares era considerada como atrasada. En pos de un supuesto avance cultural el teatro independiente intentó distanciarse recurriendo a dramáticas extranjeras, buscando piezas comprometidas con la lucha política de los oprimidos y

procurando elaborar propuestas cuya calidad fuera juzgada por parámetros artísticos. Teatro del Pueblo y las experiencias que lo continuaron se proponían formar un nuevo público popular que no consumiera las producciones que hasta entonces venía eligiendo. Es decir, se trataba de que el teatro generara un público y no que el público determinara aquello que el teatro produce. Partían, así, de una idea de los sectores populares como un lugar donde debía desarrollarse una conciencia crítica pero también de lo popular como convocante. Entonces, se plantearon la necesidad de que el teatro fuera popular, en estos sentidos, pero también de calidad artística; dos elementos que parecían no darse juntos hasta entonces según el teatro independiente.

Esta ampliación de las brechas respecto del teatro tradicional sería aprovechada de forma creativa por el surgimiento de una vanguardia teatral en los '60 que incluso buscó ampliar los márgenes de la definición del teatro mismo. Estas experiencias procuraban cuestionar los modelos hegemónicos de legitimación artística representados por instituciones como los teatros oficiales o las galerías de arte mediante ciertas estrategias como la improvisación de escenas en espacios no convencionales o el uso de recursos de otros géneros artísticos. De esta forma, abrían sistemáticamente brechas intertextuales respecto del teatro tradicional y ponían de relieve la flexibilidad de los límites genéricos. Mientras tanto podemos ver una estrategia diferente en la vertiente del teatro realista de la época, la cual buscaba postular tesis acerca de la realidad de la época. Con el paso del tiempo esta propuesta empezó a acercarse a aquella tradición teatral del grotesco criollo utilizándolo como recurso para referirse a las problemáticas de las clases populares.

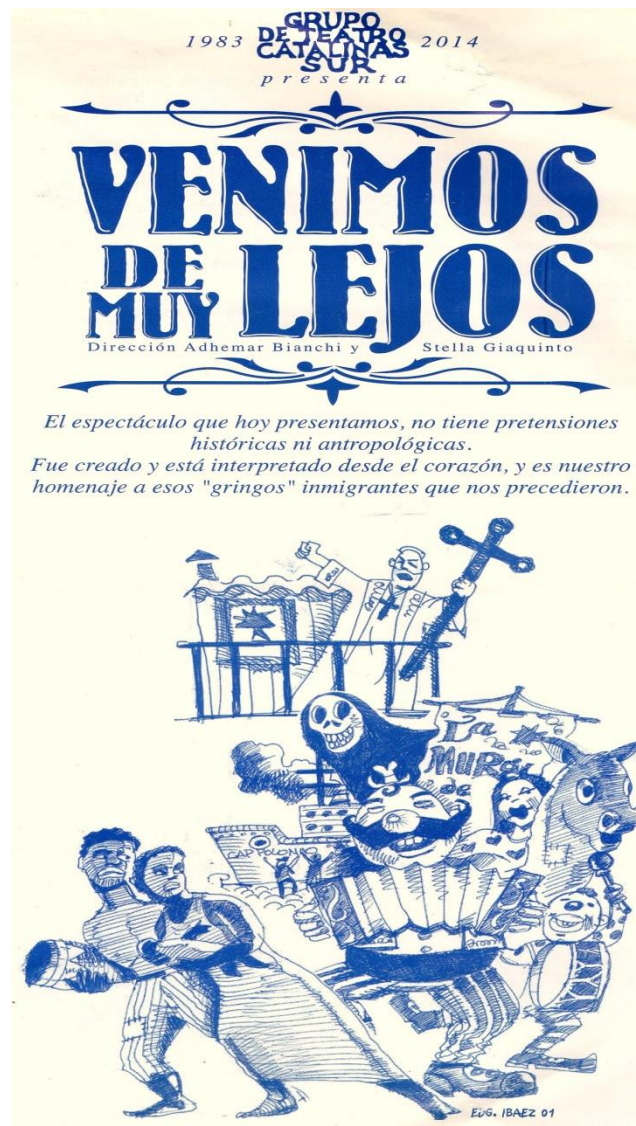
Con la politización cada vez mayor de muchos artistas y el surgimiento del teatro militante, aquellas ideas de lo popular como conciencia crítica e impulso revolucionario también estarían presentes. Estas propuestas parecerían acercarse a aquellas perspectivas que García Canclini (1988: 12) llama “populismo de izquierda”, las cuales en vez de definir lo popular a través de las tradiciones, lo hicieron por su potencia transformadora y en vez de dedicarse a conservar el arte, buscaron usarlo como instrumento revolucionario. Así, el arte popular era arte político y debía dar lugar a la acción e intervención. Si bien, es difícil homogeneizar estos colectivos en una sola propuesta estética, podemos decir que los recursos estéticos eran puestos en función de los fines políticos.

Este capítulo se propuso estudiar la conformación de un campo teatral argentino anterior

al surgimiento del Teatro Comunitario analizando cómo distintos actores han ido ingresando al mismo y definiendo su lugar en él a partir de apropiarse de diferentes géneros y llegando, en ocasiones, a elaborar formas emergentes de acercarse a estas actividades artísticas. Comprender el teatro como performance nos permitió, como señala Schechner (2000), entender esta práctica como una situación activa que no se define de una vez y para siempre. Mientras que en algunas épocas el teatro ha estado más vinculado a una actividad de esparcimiento o a la búsqueda de fines estéticos, en otras se lo utilizó como herramienta de transformación de la realidad.

A lo largo de este recorrido se fueron problematizando formas de definir un teatro propio y el rol que este debía tener en una sociedad a partir de distintas maneras de pensar lo popular, ya fuera que se vinculara a lo propio/lo auténtico/lo nacional o a lo popular como una vía de transformación/concientización/politización. Dentro de este marco cada propuesta fue oscilando en diferentes direcciones y generando nuevos sentidos. Este camino no sería en vano, ya que aquellos actores que ingresarían al campo en los años postdictatoriales renovarían estas discusiones dando lugar a nuevas propuestas. Entre estas se encontraría el Teatro Comunitario como podremos ver en el siguiente capítulo.

Capítulo 2: Conformación del Teatro Comunitario y surgimiento de los grupos pioneros. Distintas apropiaciones de lo “popular”



*Ilustración del programa en mano de la obra “Venimos de muy lejos”
Grupo de Teatro Catalinas Sur*

En este capítulo analizaremos esta práctica teatral conocida como Teatro Comunitario. Comenzaremos proponiendo una definición inicial y continuaremos presentando algunos aspectos que hacen a esta definición como su territorialidad, la incorporación de sus integrantes, las temáticas que se trabajan, la sostenibilidad de los proyectos, entre otros aspectos.

Luego realizaremos un recorrido histórico para comprender el contexto en que se conformaron las primeras experiencias. Esto es, los primeros años de la postdictadura y la gran difusión que tuvo el arte callejero como forma de recuperar el espacio público luego de la represión. Retomaremos las historias del Grupo Catalinas Sur de la Boca, pionero de esta práctica en la Ciudad de Buenos Aires, y del grupo de teatro callejero Los Calandracas, antecedente del Circuito Cultural Barracas, segundo grupo de teatro comunitario conformado en la ciudad. Estos grupos tuvieron un rol muy importante en la posterior conformación de otras iniciativas de este tipo retransmitiendo sus experiencias por lo que nos interesa indagar en sus recorridos.

Finalmente, analizaremos algunos fragmentos de entrevistas y charlas que han brindado Adhemar Bianchi, director del Grupo Catalinas Sur, y Ricardo Talento, director del Circuito Cultural Barracas, en los que repasan sus trayectorias en el teatro y se posicionan como representantes del Teatro Comunitario marcando líneas divisorias respecto de otras propuestas teatrales. Comenzaremos a ver qué entienden estos actores por el rol social del teatro y como se posicionan respecto de las distintas vertientes que analizamos en capítulo 1. Así, buscamos complejizar aquella primera definición con la que iniciamos este capítulo y estudiar cómo estos actores construyen un “nosotros” en torno a su práctica artística.

1. ¿Qué es el Teatro Comunitario?

El Teatro Comunitario surge como un proyecto de hacer teatro en el seno de una comunidad. Esto significa, por un lado, que quienes lo practican lo hacen porque desean comunicar algo, a través del lenguaje teatral, desde su rol de ciudadanos y ciudadanas, tengan experiencia actuando o no. Por otro lado, es considerado por sus productores como comunitario porque los destinatarios de estos mensajes también son vecinos, amigos, familiares, miembros de la comunidad.

Esta propuesta parte del principio de que el teatro y el arte en general son un derecho de todos. Todos podemos actuar si desarrollamos nuestra creatividad y todos tenemos derecho a presenciar un hecho artístico y a ser modificados por esa experiencia. Edith Scher, directora del grupo Matemurga, lo define: “teatro de la comunidad para la comunidad, de vecinos para vecinos. De eso hablamos. De un teatro que se define por quienes lo integran. (...) el teatro comunitario, (...) debe su denominación a la población que lo compone, que es, para decirlo claramente, una porción de comunidad, integrada por su amplia variedad de oficios, profesiones, edades, procedencias, extracciones sociales, etcétera, con toda la heterogeneidad que ello implica.” (Scher, 2010: 63).

1.1. ¿Cómo se elaboran las obras y qué temas tratan?

Las obras, elaboradas y representadas por estos grupos, surgen de largos procesos creativos que pueden durar años. Esto es así porque sus elaboraciones implican métodos de trabajo en los que, por un lado, está involucrado un gran número de personas (los grupos tienen un promedio de 50 integrantes pero pueden llegar a los 200) y, por otro, llevan un tiempo de discusión acerca de la temática que abordará la obra y de qué mirada se dará sobre ella, un tiempo de investigación en torno a las historias de la comunidad, de creación de personajes y de escenas a partir de improvisaciones, de elaboración de canciones y de construcción de la dramaturgia. El proceso total, entonces, puede conllevar años de ensayos, reflexiones, historias traídas al espacio de reunión, idas y vueltas. Se comienza con una idea que a veces está más clara, otras, es más difusa y se trabaja discutiendo acerca de ese eje, realizando improvisaciones, compartiendo recuerdos o materiales de la historia personal y comunitaria.

El material que se genera a partir de estos aportes que realizan los vecinos y vecinas es luego retomado por una Comisión de Dramaturgia para ordenarlo y construir la trama de una historia.

Es muy común que las obras se estrenen por partes, empezando con una primera versión o un primer fragmento y que, a partir de entonces, se acelere el proceso hasta llegar a la versión final.

Respecto de las temáticas que se tratan en los espectáculos, estas pueden variar. Sin

embargo, siempre parten de aquello que los miembros del grupo desean expresar al público. Las ideas acerca de lo que se quiere transmitir pueden ser relevadas por el director a partir de discusiones entre los vecinos, así como pueden surgir de propuestas directas del director o de alguno de los integrantes.

Aquel “mensaje” (problemática, reflexión, etc.) que se busca dejar puede expresarse a través de la reconstrucción de una historia que marcó de alguna forma la identidad del barrio o del pueblo, otras veces es una historia inventada pero que habla de una problemática que atraviesa a la comunidad. Suele hablarse, en las obras de Teatro Comunitario, de recuperar memoria/s (Bidegain, 2007; Bidegain et al., 2008). Esto puede implicar visibilizar ciertos hechos ocultos en la historia oficial como, también, recordar ciertas prácticas o costumbres que los vecinos hallan en desuso (la solidaridad, la risa, la reunión en la calle). Generalmente, esta memoria es también transmitida a través de la resignificación de ciertos géneros populares como el sainete, la murga, la zarzuela o el circo criollo, entre otros.

Se trata, como señala Marcela Bidegain (2007), de relatos que siempre construyen un “nosotros”, en los que no hay un personaje principal o un héroe individual, sino que, por el contrario, el sujeto de la historia es colectivo. Es muy común trabajar sobre personajes en bloque como los religiosos, los inmigrantes, el pueblo, el barrio, los funcionarios, los niños. Cuando hay un personaje individual, se intenta que dos o tres personas puedan representarlo, esto es, que sepan su letra, para que no se dependa para su representación de un solo vecino.

1.2. Vínculos con el territorio

Las temáticas que tratan las obras nos llevan a retomar otro aspecto del Teatro Comunitario, el cual se vincula con la relación que establecen los grupos con el territorio donde se asientan o donde surgen. Esta territorialidad se establece, por un lado, a partir de la reconstrucción de hechos históricos que marcaron a la comunidad y, por otro, al entrar en interacción con otras agrupaciones del barrio, al participar de las actividades o conmemoraciones organizadas por estas, al presentar sus obras en asociaciones, escuelas, clubes y demás espacios barriales, así como al buscar espacios de ensayo. A través de dichas interacciones se tejen redes entre estos espacios que buscan fortalecer a las organizaciones vecinales, revitalizarlas y generar, asimismo, fuentes de ingresos para sostener sus proyectos.

Dado que la territorialidad constituye un carácter central en la definición de esta práctica será retomada en el capítulo 3 cuando analicemos en profundidad nuestro caso de estudio.

1.3. ¿Cómo se ingresa a un grupo?

Ahora bien, no existen requisitos de ningún tipo para ingresar a uno de estos grupos, pueden participar tanto ancianos y niños, como jóvenes y adultos. No hacen falta conocimientos de actuación ni de otra disciplina, así como tampoco se precisa tener ninguna habilidad especial; sólo es necesario tener en cuenta que se trata de un proyecto autogestivo. Es decir que quienes deseen ser parte deben saber que no se trata solo de actuar o realizar algún taller, sino también de comprometerse con las muchas tareas que implica llevar adelante un proyecto de este estilo y de participar en los espacios de socialización del grupo.

Así como no hay restricciones al momento de ingresar al grupo, cada integrante puede dejar de participar cuando así lo desee. Esto marca el gran dinamismo que constituye a los grupos de Teatro Comunitario, ya que están sujetos a una permanente renovación. Si bien suele haber una base de vecinos que se mantiene, es muy común que en diferentes momentos ingresen nuevos miembros y otros se alejen por un tiempo o definitivamente.

Por lo general, existen diferentes instancias que marcan el ingreso de los nuevos participantes, como una especie de bautismo. Esto puede ser a través de una comisión de bienvenida o de sistemas de “madrinaje” o “padrinaje” en los que un miembro antiguo toma a su cargo a un recién ingresado para introducirlo en las formas de funcionamiento del grupo.

La heterogeneidad que termina caracterizando a la composición de estas agrupaciones marca otro elemento propio de esta práctica, el cual radica en la intergeneracionalidad (Bidegain, 2007; Bidegain et al., 2008). Si bien hay grupos donde predominan los jóvenes y otros donde predominan las personas mayores, en todos suelen estar representadas casi todas las edades. Participan tanto niños muy pequeños (hijos de integrantes), como adolescentes, jóvenes, adultos y ancianos.

1.4. ¿Cómo se sostienen estas experiencias?

Como mencionábamos anteriormente, el Teatro Comunitario constituye un proyecto

autogestivo (Proaño Gómez, 2013). En este sentido, la sustentabilidad de cada grupo proviene, principalmente, de recursos que generan los propios vecinos.

Las principales fuentes de ingresos provienen de las recaudaciones luego de cada función (pueden ser espectáculos a la gorra o con el abono de una entrada); la venta de comida, bebida y recuerdos del grupo durante las presentaciones; las cuotas mensuales que abona cada miembro y la ayuda que brindan mensualmente algunos vecinos que no son parte del grupo pero que desean contribuir con una cuota mensual (en general esto se organiza como una red de “amigos” del grupo). También suelen organizarse eventos para recaudar en los que se ofrece alguna comida (lentejeadas, locros, choricéadas) y se presentan distintos artistas.

Otra fuente de ingresos proviene de subsidios tanto de organismos gubernamentales como privados, nacionales o internacionales. Esto por supuesto se vincula con la historia de los grupos, sus tamaños, sus años de funcionamiento y sus grados de institucionalización. Sin embargo, los subsidios por proyectos no constituyen un ingreso de dinero estable y no todos los grupos acceden a ellos, ya que no son muy numerosas las instancias a las que estas organizaciones pueden aplicar y requieren cierto conocimiento y entrenamiento en los pasos administrativos para obtenerlos. Además, los subsidios que existen no son fuentes de ingreso estables sino que se solicitan para comprar determinados materiales o realizar capacitaciones internas de los grupos.

Estas dificultades para acceder a fuentes de financiamiento estables tienen efectos directos en las problemáticas que atraviesan hoy en día algunos grupos de teatro comunitario. Algunos tienen la posibilidad, con grandes esfuerzos, de alquilar un galpón, y otros funcionan en el marco de centros culturales o clubes de sus barrios de referencia. Más allá del establecimiento en un lugar fijo que algunos grupos hoy por hoy han logrado, casi todos han pasado por etapas de circulación a través de diferentes espacios.

En este sentido, vale la pena decir que se busca que las recaudaciones de dinero no se realicen con el fin de acumularlo, sino que están directamente relacionadas con los objetivos que se proponga el grupo en cada momento de su crecimiento. Esto es, se suele pensar primero cuáles son las metas a cumplir (un viaje para participar de un encuentro, la realización de una película, la compra o alquiler de un galpón propio, etc.) para calcular cuál es el monto que se precisa y luego pensar las acciones que permitirían recaudar ese dinero.

1.5. ¿Cómo se organiza el trabajo?

Todo este trabajo que estamos describiendo se organiza alrededor de comisiones integradas por los propios miembros del grupo. El nivel de organización interna varía, por supuesto, según la cantidad de integrantes que participen, de las actividades que lleven adelante y de los objetivos que se proponga cada grupo. De esta forma, lo más común es que se establezcan comisiones para cada área de trabajo y así, suelen formarse comisiones de plástica, vestuario, dramaturgia, gestión de recursos, así como una comisión que se encargue de buscar subsidios y preparar las presentaciones para obtenerlos. Cualquiera que lo desee puede formar parte de una comisión, aunque suelen estar integradas por alguna persona con conocimiento de la tarea. A su vez, para cada evento, espectáculo o festejo, se designan responsables que quedan a cargo de la organización de algún aspecto del mismo (armado de la escenografía, buffet de comida, reparto de volantes informativos, carga y descarga de materiales, iluminación, etc.). Este tipo de funciones son rotativas y se espera que todos participen en alguna instancia.

Con el tiempo, cada grupo ha ido creciendo a su ritmo y esto ha complejizado su funcionamiento. Esta complejidad ha estado definida por el incremento en el número de integrantes, la presión que significa pagar un alquiler mensual en el lugar de ensayo, la adquisición de personerías jurídicas para acceder a financiamientos, la necesidad de pagar sueldos a algunos miembros que dedican cada vez más horas al desarrollo del grupo, la diversificación en las propuestas artísticas de cada grupo, entre otros aspectos.

2. El teatro como fiesta popular: recuperando el espacio público

Los comienzos del Teatro Comunitario suelen ser vinculados con la conformación del Grupos Catalinas Sur del barrio de La Boca a comienzos de la década de los '80. Estos años postdictatoriales en la Ciudad de Buenos Aires se caracterizaron por una gran producción de actividades culturales unidas bajo la consigna de recuperar el espacio público, vedado durante los años de la última dictadura militar argentina¹⁸. En el campo teatral, esta producción fue

¹⁸ Incluso antes de que se concretara la apertura democrática, el campo de producción teatral ya comenzaba a mostrar signos de movilización con la organización del hoy famoso ciclo Teatro Abierto. Este movimiento fue impulsado por un grupo de profesionales vinculados al teatro cuyo objetivo era dar a conocer la producción teatral de la época. El 28 de julio de 1981 se inició el primer ciclo en el Teatro del Picadero (Ordaz, 1999). Una

muy amplia y se caracterizó por una reapropiación de distintos géneros artísticos populares como la murga, el circo criollo o el tango y por el cruce de códigos con otros sistemas artísticos como la danza o la plástica (Martín, 2008; Morel, 2011; Infantino, 2012). Así, se propició un espacio de libertad para probar técnicas y métodos, 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 o que directamente no estaba habituado al mismo. Se inició un proceso de gran expansión en el que el número de propuestas de teatro y de arte 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 en este proceso.

Jorge Dubatti engloba estas propuestas bajo la categoría de “teatro de la postdictadura” y sostiene que trabajaban, y algunas continúan haciéndolo, 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 y, así, estas iniciativas se caracterizaron por la destemporalización y la multitemporalidad. Es decir “(...) 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 algunos 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 ideológica vinculada al uso de géneros y sistemas artísticos como la revista o el varieté que eran 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).

Como señala Infantino (2012) si bien muchas de estas iniciativas que se apropiaban de variados lenguajes artísticos, como el tango, la murga, el circo, el teatro, los títeres, la mímica, etc., se entrecruzaban, pueden observarse tendencias que posteriormente se transformaron en

señal de los cruces que se darían en el campo teatral con otros géneros artísticos se daría a fines de la dictadura en el marco de un desfile en la Avenida Corrientes que el movimiento realizaría en su tercera edición, en el que serían convocados a participar distintos centros-murga acercando esta expresión cultural urbana a la exitosa experiencia teatral (Martín, 2008; Morel, 2011).

distintas vertientes. Una de las vertientes que señala esta autora estuvo conformada por varios colectivos que con el pasar de los años fueron constituyéndose en propuestas diferenciales pero 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 Moreira¹⁹ y el Parakultural²⁰ (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”. En estos casos se indagó en técnicas actorales provenientes del Clown, la Commedia dell'arte, el Bufón o el Melodrama abriendo un nuevo mundo de posibilidades artísticas.

Otra de las vertientes que nos interesa rescatar se vio representada por grupos de teatro como 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.). En este contexto, “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 Libertad²¹, se comprendía bajo la categoría de teatro popular a aquellas propuestas que tuvieran como

¹⁹ 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 dónde surgieron una gran cantidad de artistas cómicos y por donde pasaron conocidos grupos de teatro como La Banda de la Risa (Infantino, 2012)

²⁰ 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. Además de grupos de teatro característicos de lo que suele llamarse “teatro under” pasaron por este espacio grupos de rock que marcarían la década del '80 y se volverían masivos como Los Fabulosos Cadillacs, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota o Virus. En 1990 se le niega al centro la renovación del contrato de alquiler del edificio por lo que debe cambiar su sede varias veces hasta cerrar definitivamente a mediados de los '90. Se trató de un espacio que marcó la producción cultural y artística de la época y por el que pasaron artistas que luego accederían a los medios masivos volviéndose reconocidos como Carlos Belloso, Valeria Bertucelli, Alfredo Casero, Mariana Briski y Diego Capusotto. (Gabin, 2001)

²¹ Este grupo formó parte del MO.TE.PO junto con el Grupo de Teatro Catalinas Sur, Los Calandracas, el grupo Teatral Dorrego, Agrupación Humorística La Tristeza, Compañía Teatral el Arco Iris Enojado, Centro de Investigaciones Titiriteras, Diablomundo, Cooperativa Teatral Rayuela, Grupo de Teatro Encuentro, Grupo La Obra, Grupo Otra Historia, Grupo Teatral Dorrego.

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. Si bien varias de las iniciativas de teatro popular tenían como espacio de presentación lugares al aire libre en los que hubiera circulación de personas, generalmente plazas y parques porteños, en la actualidad, muchos de estos grupos no consideran que lo popular este definido necesariamente por llevar adelante sus presentaciones en las calles.

Entonces, en 1986 varios de aquellos grupos que venían conformándose se congregan en torno a una Red de Teatro Popular y Animación de Base, que dos años después pasaría a ser el Movimiento de Teatro Popular (MO.TE.PO). El acto inaugural de este movimiento fue en el Club de Gas del Estado de la localidad de Tigre. En esta oportunidad se discutieron formas y dinámicas de funcionamiento al interior de los grupos de teatro callejero y popular, así como propuestas estéticas e ideológicas (Bidegain, 2007).

Las temáticas trabajadas por estos grupos variaron desde espectáculos sobre el “olvidado” carnaval porteño, historias sobre justicieros sociales, distintos hechos que marcaron la historia argentina (golpes militares, históricas huelgas de trabajadores, movilizaciones sociales, etc.) hasta obras que trataban distintas problemáticas sociales (el derecho a la educación y a la salud, la justicia social, el valor del trabajo). Muchos de estos grupos se propusieron recuperar clásicos del teatro reinterpretándolos (Alvarellos, 2007; Bidegain, 2007).

En 1988, se llevó 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. El evento contó con la participación de grupos provenientes de Italia, Brasil, Uruguay, Paraguay y Perú junto con 13 grupos de distintas provincias del país y, al tener apoyo oficial, obtuvo una gran difusión. Desde aquel año, asimismo, se organizaron cinco ediciones del Encuentro Nacional de Teatro Callejero. El primero fue llevado a cabo en Villa Dolores, provincia de Córdoba y contó con el apoyo de la Municipalidad de esta ciudad (Alvarellos, 2007).

Con el correr de los años y con la entrada en la década del '90, el MO.TE.PO fue disolviéndose. Algunos de los grupos que lo conformaban se disolvieron, otros continuaron

profundizando en sus propuestas o iniciaron nuevos caminos. El Grupo de Teatro Catalinas Sur, como veremos a continuación, continuó desarrollando su actividad en La Boca pero fue implementando algunos cambios en su práctica como la creación de obras a partir de relatos y experiencias de los propios vecinos integrantes del grupo. Por otro lado, el grupo de teatro callejero Los Calandracas se asentaría en el barrio de Barracas generando un proyecto artístico directamente vinculado con este territorio y los vecinos que lo habitaban.

Sin embargo, la importancia de aquel movimiento estuvo en la oportunidad que significó, para muchos grupos que buscaban acercar el teatro a la sociedad, de asentar bases comunes de organización y de praxis, aprendiendo y reflexionando colectivamente. Tuvo además un alcance nacional con conexiones con elencos del exterior. Es decir, constituyó una experiencia muy enriquecedora que marcaría el posterior desarrollo de los grupos que impulsarían al Teatro Comunitario.

2.1. El Grupo de Teatro Catalinas Sur: Por la alegría, contra la muerte

El primer grupo de teatro comunitario surgido en nuestro país nace a partir del encuentro entre un teatrista uruguayo, Adhemar Bianchi, y un grupo de vecinos del barrio de La Boca, quienes, congregados en torno a la Asociación Mutual del Barrio Catalinas Sur, deciden organizar un espacio para el dictado de talleres de teatro en el barrio. 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. Así, con el objetivo de hacer teatro en el barrio, se convoca a Bianchi, quien se encontraba radicado en la Argentina desde el año 1973.

De esta forma, separándose de la propuesta tradicional de dictar un taller de teatro, Bianchi propuso a los vecinos boquenses hacer teatro en la calle. En diciembre de aquel año, con la apertura democrática, el grupo ya estaba presentando su primer espectáculo al aire libre 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. Se trató del evento fundacional del grupo, donde representaron *Los comediantes*, de Mercedes Rein y Jorge Curi,

una obra basada en textos de Lope de Rueda, Gil Vicente y Gómez Manrique, Miguel de Cervantes y Federico García Lorca.

A partir de este estreno, el grupo no se detuvo. Al año siguiente representaron una versión de la leyenda *El herrero y la muerte* y en 1986 incursionaron en el teatro isabelino con una versión propia de la obra *Sueño de una noche de verano*. Esta versión hecha sainete del texto de William Shakespeare se llamó *Pesadilla de una noche en el conventillo*.

En 1990 Catalinas Sur estrena en la plaza Islas Malvinas una de sus obras más emblemáticas, *Venimos de muy lejos*, una historia que relata la llegada de los inmigrantes al barrio de La Boca y una metáfora de lo que fue la inmigración en la historia argentina. La elaboración de este espectáculo duró alrededor de 3 años y decimos que fue emblemático porque, por un lado, significó un salto en el reconocimiento de este grupo en el barrio y en la ciudad y, por otro, implicó el asentamiento de algunas de las bases que hoy caracterizarían a esta propuesta comunitaria.

La construcción de esta obra se dio a partir de la vuelta a ciertos géneros populares, a los que Catalinas ya venía apelando como estrategia narrativa, pero además se dio a partir de relatos y reconstrucciones de los vecinos y las vecinas que en algún punto de su pasado familiar tenían un pariente que había “bajado de un barco” o que alguna vez habían escuchado historias de inmigrantes. Es decir, se trata de una visión de la inmigración en nuestro país contada desde lo local, desde los relatos y testimonios transmitidos de generación en generación, leyendas del barrio y, claro, material histórico recopilado. Sumado a esto, en la elaboración de esta obra, Bianchi decide incorporar el canto como principal medio de relato (Scher, 2010). Esto es, se cuenta a través del canto. Las canciones no anteceden ni suceden lo que acontece en cada escena, sino que la historia es relatada de esta forma (Bidegain, 2007)

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).

En el año 1993, Catalinas Sur realizó un convenio con la Dirección de Promoción Cultural de la Secretaria de Cultura de la Ciudad por el que recibiría el apoyo del Programa

Cultural en Barrios²², permitiéndole sostener económicamente la organización de talleres a través del pago de honorarios a los coordinadores (Bidegain 2007, Bidegain et al., 2008).

De esta forma, el trabajo local que venía realizando Catalinas fue enmarcado en un proyecto cultural más amplio a nivel estatal iniciado con la salida del último golpe militar en la Ciudad de Buenos Aires. El convenio con el Programa Cultural en Barrios se tradujo en la posibilidad de ampliar el alcance de las actividades propuestas por el grupo a la comunidad. Desde entonces, el grupo organiza distintos talleres abiertos de teatro, percusión, música, títeres, máscaras, escenografía, vestuario, malabares, zancos, coro, candombe, murga y tango. Estos espacios de formación fueron aprovechados por el mismo grupo para plasmar estos aprendizajes en sus presentaciones (Scher, 2010).

En 1997 el grupo se traslada a un galpón techado, el cual compraría en 1999 siendo conocido como el Galpón de Catalinas, donde hoy presentan la mayor parte de sus espectáculos. Unos años más tarde, en el 2001, alquilarían el espacio contiguo al galpón, donde funcionan salas de ensayo, oficinas y algunos talleres.

Un año después de trasladarse al galpón estrenan *El Fulgor Argentino, Club Social y Deportivo*, codirigida por Adhemar Bianchi y Ricardo Talento (director del Circuito Cultural Barracas). Esta es una de las obras que más han presentado desde su estreno y con la cual realizarían varias giras por el país. 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. Se inicia con el golpe militar a Hipólito Yrigoyen, pasando por momentos como la movilización del 17 de octubre de 1945, la llegada de Juan Domingo Perón al gobierno, los sucesivos golpes militares, la resistencia de las Madres de Plaza de Mayo, la guerra de las Malvinas, la vuelta a la democracia y la crisis del 2001. La obra cierra con una canción final situada en un futuro imaginario, allá por el año 2030. Cada momento histórico está representado por referencias ineludibles para el público y por la música y la vestimenta características de la época, interpelando, durante todo el espectáculo, a quienes asisten.

Además de reestrenarse periódicamente en la sala del grupo, El Fulgor se ha presentado en el exterior en distintas oportunidades. Una de estas fue en el marco del Festival Grec de

²² Se trata de un programa creado en 1984 durante la presidencia de Raúl Alfonsín en el ámbito de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires. Se propone llevar adelante una descentralización y democratización en el acceso a bienes culturales, así como la valorización y el desarrollo de las manifestaciones culturales locales y barriales a partir de la organización de diversos talleres como teatro, danza, murga, etc. (Winocur, 1994; Rabossi, 1997)

Barcelona en 2001 organizado por el Ayuntamiento de la ciudad.

Dentro de su prolífica historia, el Grupo Catalinas Sur continúa creciendo. Desde hace varios años cuenta con la murga La Catalina del Riachuelo, la cual ha ido modificando sus presentaciones de acuerdo con el contexto histórico que atraviesa el país; el Grupo de Títeres Catalinas Sur, conformado a partir de los talleres de títeres dictados en el galpón, y la Orquesta Atípica Catalinas Sur, que además de producir espectáculos es un espacio de formación para quienes se acercan.

Estos diversos proyectos surgidos a partir de la iniciativa primera del Grupo Catalinas Sur de realizar teatro con los vecinos en el barrio de La Boca se enmarcan dentro de la propuesta general del grupo de generar una integración comunitaria a través del desarrollo de la creatividad y del acercamiento de los vecinos a distintas manifestaciones de la cultura popular del barrio y de la Ciudad de Buenos Aires. De esta forma, la historia de este grupo es de gran importancia para el desarrollo y el resurgimiento de los géneros populares que se irían revalorizando a partir de mediados de la década del 80.

2.2. El Circuito Cultural Barracas: El barrio se descontrola

El Circuito Cultural Barracas fue el segundo grupo de teatro comunitario en conformarse en la ciudad. Si bien este grupo se consolida como tal en 1996, la historia de sus fundadores es bastante anterior y se retrotrae hacia fines de la década del 80 en el marco del auge del Teatro Callejero.

En 1987 Ricardo Talento, Rafael Zicarelli, Corina Busquiaz, Mariana Brodiano, Néstor Lopez y Ana Postigo forman el Grupo de Teatristas Ambulantes Los Calandracas y en enero del año siguiente tienen su primera presentación en Parque Lezama con un espectáculo llamado “Allegro, Manón, Troppo” (basado en un cuento de Elsa Borneman). Se trata de un grupo de teatro callejero que comienza a presentarse en espacios públicos con distintas obras y que desarrolla una propuesta de teatro foro²³ que llaman “Teatro para Armar”.

Con estos ciclos Los Calandracas son invitados, al día de hoy, por instituciones que

²³ El teatro foro es una modalidad teatral desarrollada por el director, autor y teórico Augusto Boal como parte de su propuesta del Teatro del Oprimido. Esta modalidad consiste en, una vez representado el espectáculo que se elaboró colectivamente, promover la participación del público a través de un debate acerca de la problemática abordada en la obra. Cuando un espectador manifiesta su punto de vista puede ser invitado a actuarlo reemplazando a alguno de los actores (Boal, 1974).

desean reflexionar sobre su funcionamiento y crear acuerdos de acción para el abordaje de distintas problemáticas. Así, se trabaja a partir de talleres en los que se abordan, a través del teatro, situaciones consideradas conflictivas. Las temáticas tratadas son definidas a partir del espacio donde se llevará a cabo el taller. De esta forma, algunos de los temas que han trabajado fueron la atención médica de la mujer embarazada, el alcoholismo, la automedicación, la comunicación en las escuelas o en los equipos de salud, la prevención del VIH, entre muchos otros. Cada una de estas obras breves presenta desde el humor complicaciones o dificultades habituales en los ámbitos que reúnen a los participantes o en las relaciones que se dan entre ellos (escuelas, hospitales, familias, una comunidad). Una vez terminada la función, se consulta al público si estuvieron de acuerdo con la resolución del conflicto presentado, los participantes discuten y la escena vuelve a representarse, solo que esta vez los participantes pueden detener la acción y conducirla de acuerdo a cómo creen que la problemática debería abordarse.

Con esta propuesta artística y social, Los Calandracas recorrieron escuelas y hospitales asentándose en el barrio de Barracas en 1996, primero en un antiguo comercio del barrio para luego alquilar el galpón en donde se encuentran actualmente. Así, se conformaría el segundo grupo de teatro comunitario en nuestro país, el Circuito Cultural Barracas, desde donde Los Calandracas comenzarían a brindar talleres de teatro y de murga a los vecinos y vecinas del barrio.

De los talleres de actuación surgirían, como espacios de trabajo dentro del Circuito, el Teatral Barracas y Los Payasos del Circuito, mientras que a partir de los talleres de murga se conformarían Los Descontrolados de Barracas.

Desde su conformación y asentamiento en aquel barrio, el Circuito se propone integrar a los vecinos y vecinas en una red de producción artística y cultural, promoviendo tanto el desarrollo de la creatividad, como procesos de inclusión social en un barrio que fue sufriendo numerosos cambios a lo largo de los años (Bidegain, 2007).

Desde 1997 hasta 2004 realizaron el primer sábado de cada mes un encuentro abierto al público llamado “El Chalupazo”, en el que se congregaban malabaristas, trapevistas, payasos y payasas de distintas generaciones para compartir experiencias y aprendizajes. Luego del espectáculo que ofrecían en cada encuentro, se realizaba una fiesta con el público a la que llegaron a asistir 600 personas. Cada mes la temática propuesta en el encuentro debía ser

diferente y, así, se llevaron a cabo homenajes a grandes humoristas como Niní Marshall, Pepe Biondi, Tato Bores y Alfredo Barbieri, entre otros (Scher, 2010).

Mientras se realizaba “El Chalupazo” comenzaron los ensayos de *Los chicos del cordel*, obra que se estrenaría recién en 1999. Se trató de una historia surgida a partir de charlas con los vecinos acerca de los fuertes cambios que venía sufriendo el barrio, los procesos de exclusión social cada vez más evidentes y acentuados hacia finales de los 90's y, al mismo tiempo, la naturalización de estas realidades. Se trató de un espectáculo callejero que comenzaba en la plaza Díaz Vélez y transcurría en diez cuadras a la redonda, llegando a actuar en la misma más de 70 vecinos.

Dos años después presentarían *El casamiento de Anita y Mirko*, una de sus obras más representadas. Este espectáculo se encuentra en cartel desde el año 2001 y recrea una fiesta de casamiento entre una joven de familia italiana y un muchacho de ascendencia ucraniana donde el público es convocado a participar como invitado del novio o de la novia. Así, a medida que se ingresa a la sala (convertida en salón de fiestas), los espectadores son invitados por los personajes de la obra a tomar asiento en una mesa. Una vez ubicado, el público-invitado puede disfrutar de la cena ofrecida durante la ceremonia, sacarse fotos con los novios, bailar con los vecinos-actores y presenciar las distintas situaciones que se suceden a medida que se desarrolla la trama. Cuando se acerca el final de la obra los vecinos-actores invitan a las parejas del público a casarse y ser parte de la ficción.

El espectáculo más reciente del Teatral es *El loquero de doña Cordelia*. Estrenada en el marco de los festejos por el Bicentenario, esta obra narra las peripecias de los inquilinos que habitan una pensión y que comparten el sueño de “refundar” la Revolución de Mayo. Las bases de esta refundación parten de ir contra lo ya establecido, aquel sentido común que no nos permite imaginar alternativas de cambio en nuestra realidad cotidiana.

Como indicábamos anteriormente, a partir del objetivo propuesto por Los Calandracas de conformar una murga surgen Los Descontrolados de Barracas, murga teatral que desde 1997 se presenta en los corsos de la ciudad y desde el año 1998 ha estrenado diferentes espectáculos que buscan retratar de forma crítica la realidad por la que han tenido que atravesar los vecinos del barrio. Así, esta murga ha echado raíces en el barrio volviéndose reconocida por todos los vecinos.

Hoy en día, el Circuito continúa su trabajo a través de las presentaciones de *El*

casamiento de Anita y Mirko, El loquero de doña Cordelia y de *Los Descontrolados*. Asimismo, siguen ofreciendo talleres gratuitos de teatro, murga y percusión y Los Calandracas siguen siendo convocados para realizar sus ciclos de “Teatro para Armar”.

3. Aproximaciones a lo “popular” y definición del Teatro Comunitario

Para cerrar este capítulo me interesa retomar algunos pasajes de charlas y entrevistas que han brindado tanto Adhemar Bianchi, director del Grupo de Teatro Catalinas Sur y Ricardo Talento, director del Circuito Cultural Barracas, ya que considero que en estos pasajes se puede observar la aparición de ciertas relaciones intertextuales entre lo que hoy es el Teatro Comunitario y otros géneros teatrales. Estos fragmentos son parte de entrevistas y charlas que dieron aquellos directores en las que además de hablar acerca del Teatro Comunitario y sus antecedentes, surgieron relatos acerca de su propia formación profesional, sus trayectorias y sus experiencias en el teatro. En este sentido, entendemos que las referencias que estos directores establecen en sus discursos respecto de ciertas etapas de la historia del teatro, del país o de sus vidas 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. En estas aproximaciones veremos cómo surgen distintos sentidos en torno a lo “popular”. Será entonces de utilidad el repaso por la historia de conformación del campo teatral argentino que realizamos en el capítulo 1 para estudiar las múltiples maneras y sentidos con los que estos actores sociales, pioneros del Teatro Comunitario argentino, retoman y resignifican el pasado.

Como señala Elinor Ochs (2000), entendemos 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.

3.1. Talento: No casualmente uno empezó a hacer todo esto

Ricardo Talento dio sus primeros pasos en el campo teatral en la localidad de Junín, Provincia de Buenos Aires, montando varios espectáculos con un grupo de teatro independiente. Posteriormente, se trasladó a Buenos Aires donde se formaría con Hedy Crilla, participaría de ciclos de teatro organizados por el Canal 7 y tendría la posibilidad de trabajar en el Teatro San Martín con una obra de Eduardo Pavlovsky²⁴. Luego, integró el Grupo Cumpa, junto con Mauricio Kartun y Cecilia Thumin, esposa de Augusto Boal, así como participó del Centro de Cultura Nacional José Podestá con el cual formaría parte de la campaña electoral de Héctor Cámpora.

En una entrevista realizada por Edith Scher y publicada en su libro “Teatro de Vecinos. De la comunidad para la comunidad”, Ricardo Talento recuerda su participación de joven en el grupo de teatro de la localidad de Junín, Provincia de Buenos Aires:

“En ese momento, en cualquier ciudad del país había tres o cuatro grupos de teatro. Al igual que el de Junín, muchos otros tenían la lógica de lo que hoy es el Teatro Comunitario, por la desmesura de sus sueños, por estar integrados por vecinos, pero los diferenciaba el hecho de su intencionalidad de culturalizar al pueblo supuestamente inculto. Ese es una especie de “pecado original” que tiene el teatro independiente en la Argentina. Aún hoy, cuando uno viaja al interior, existe aquello de “el teatro de los cultos” y por eso se sigue utilizando el concepto de “llevar teatro a los barrios”, que tiene implícita la idea de que hay gente con cultura que lleva el teatro a gente que no la tiene” (Entrevista a Ricardo Talento en Scher, 2010: 80)

A través de este fragmento podemos observar dos cuestiones que hacen a nuestra definición del Teatro Comunitario. Por un lado, se presenta la idea de que este tipo de hacer teatral no surge de la nada, que existieron grupos en nuestro país -que por supuesto se

²⁴ Eduardo Pavlovsky es un médico psicoterapeuta, actor, dramaturgo y director de teatro quien fue uno de los fundadores de la Asociación Argentina de Psicodrama y Psicoterapia de Grupo. Pavlovsky fue censurado y perseguido durante los años previos al último golpe militar y posteriormente, debiendo abandonar el país en 1978

vinculaban con experiencias y propuestas de otros países- que tenían elementos de lo que hoy caracteriza a estas propuestas. Es decir, el hecho de estar conformados por los propios habitantes de un pueblo en este caso. Sin embargo, Talento establece un punto de disonancia con aquellas experiencias que es el mantenimiento de una diferenciación entre un arte culto, una alta cultura y un arte inculto o popular, de menor valor. Si bien se construye un vínculo con experiencias del pasado, hay una postura ideológica de la que Talento, como pionero del Teatro Comunitario, se distancia que es aquella que supone que hay algunos individuos que poseen “cultura”, en términos de formación artística o educación, que detentan un saber y que lo llevan allí donde este saber no existe. Así, vemos uno de los puntos estructuradores de la práctica del Teatro Comunitario: la creatividad, la posibilidad de crear objetos artísticos, no es propiedad exclusiva de quienes se formaron en una institución y tienen “el saber”. La posibilidad creativa es de todos y por ende, todos podemos ser productores de hechos artísticos.

Ahora bien, esta vez en la Facultad de Filosofía y Letras en el marco de una charla organizada por la cátedra de Folklore General de la carrera de Antropología, Talento contaba:

“(…) ser adolescente en los '60 fue un hecho muy fuerte si ustedes imaginan todo lo que pasó en los años '60 a nivel música, a nivel organización, el Mayo Francés del '68 donde se acuñaron consignas y frases como “la imaginación al poder”, por ejemplo. Imagínense un adolescente viviendo todo ese proceso y yo ahí empecé a hacer teatro. Empecé a hacer teatro en lo que en ese momento era el teatro independiente (...). Después tuve toda la militancia en el teatro político de los '70, que también nos marcó mucho a todos los que hicimos teatro político de los '70, todos los que estuvimos y nos tuvimos que borrar por muchos años. (...) No casualmente uno empezó a hacer todo esto que tiene que ver con el tema de teatro con vecinos, el Teatro Comunitario. (...) ¿Por qué cuento esto? Quiero decir que hay toda una continuidad por la cual hoy uno está haciendo teatro con vecinos, Teatro Comunitario. Aquí aparece una cuestión acerca de ¿qué es el teatro? Yo cada vez estoy más entusiasmado y más convencido de que el teatro es la última ceremonia humana que le queda al ser humano. Y que lo haya tomado la comunidad es realmente un hecho muy importante. Porque también el teatro,

como tantas otras ceremonias, se fue vaciando de contenido, se fue convirtiendo en un arte de exhibición, en un arte a veces críptico. La gente va a ver una obra de teatro y por ahí no la entiende, el que la hace tampoco se preocupa por que el otro la entienda, y no importa tampoco si van espectadores o no van espectadores, o sea que no le importa la otra parte de la ceremonia que es el público. Entonces, el hecho de que lo haya tomado el vecino, el vecino común, vuelve a darle sentido a esta ceremonia que es el teatro” (Entrevista a Ricardo Talento, FFyL en Canale-Infantino, 2013: 100).

Esta entextualización resulta interesante porque realiza un recorrido temporal a lo largo de un período de la historia argentina en el que este director se ubica a sí mismo en el periodo de su formación. Talento hace referencia a una etapa de gran movilización política en la Argentina y en el mundo, a fines de los '60 y durante la década del '70, en la que se produjo una fuerte politización del arte. Él se ubica en esta etapa señalando su compromiso con esos ideales y su participación activa en aquellos tiempos, vinculando de esta forma al Teatro Comunitario (a través de su experiencia) con un modelo de transformación social a través del teatro y dando a entender que su participación en estas experiencias fue lo que lo llevo a realizar teatro con los vecinos del barrio. “No casualmente” él se encuentra haciendo teatro con vecinos. En definitiva, secuencia su relato colocándose en el marco de esa historia que recorrimos en el capítulo anterior, recortando algunos aspectos de la misma, afiliándose a modalidades teatrales –el teatro independiente, el teatro militante- que se consolidan como antecedentes de la práctica actual. Recordemos que estamos partiendo de una noción de relato que lo contempla como una interpretación de sucesos pasados más que una descripción de los mismos, una selección antes que un reflejo de la realidad (Ochs, 2000). Talento entonces selecciona, a través de su historia personal, hechos del pasado sobre los que se basa, se asienta su experiencia posterior y el desarrollo del Teatro Comunitario.

Más adelante, Talento realiza una reflexión acerca de la situación actual del teatro y de cómo el público no es tenido en cuenta por quienes forman parte del campo teatral en la actualidad. Al hablar de un “arte de exhibición” nos remite a algo que no se puede tocar, sobre lo que no se puede intervenir. En otras palabras, algo que está en un escenario o en un museo para el disfrute pasivo de quienes lo admiran. El teatro, en este sentido, sería algo sobre lo que

no se puede intervenir o en lo que no se puede participar por estar dispuesto sólo para ser observado. En cambio, el teatro con el que se identifica Talento en su narrativa, es una “ceremonia”, se opone a “lo crítico”, se posiciona como acto convocante, participativo y comunicativo.

Este es un punto que se repetirá en el discurso de quienes llevan a cabo esta práctica. La falta de convocatoria que tendría el teatro independiente hoy por hoy y su carácter poco abierto y participativo es lo que se presenta como “lo otro”, frente a lo que nos distinguimos 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, en Infantino, 2012).

En definitiva, se define la propia práctica por un juego entre un sentido de “lo popular” como convocante, accesible, participativo, comunitario y ceremonial frente a lo crítico, 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.

3.2. Bianchi: Una nueva forma de hacer teatro independiente

En Uruguay, Adhemar Bianchi estudió en la Escuela Municipal de Arte Dramático y en la escuela del Teatro Circular de Montevideo, así como formó parte del Grupo de Teatro 65 realizando giras como apuntador, asistente de director y actor. A partir de estas experiencias ingresa en el campo del teatro independiente uruguayo y participa de varias obras de autores del Siglo de Oro Español y de teatro contemporáneo. Asimismo, en Montevideo militó en el Frente Amplio y participó en experiencias de teatro militante. Con la llegada del golpe militar de 1973 en Uruguay, Bianchi es despedido de la Administración Nacional de Puertos donde trabajaba y se traslada a la Argentina.

En una entrevista para el diario Página 12 Bianchi explicaba:

“Un grupo de teatro comunitario es abierto porque puede entrar el que quiera. Es popular porque hablamos de nosotros, de lo colectivo y no del yo, como marca el verticalismo liberal. Creamos un marco y la gente lo llena con su creatividad, la que muchas veces supone que no tiene” (Diario Página 12, Sección Espectáculos, 22/05/2013)

Aquí ya podemos ver una asociación entre lo “popular” y un “nosotros”, un colectivo. Lo popular, por un lado, no sería aquello que pasa por el individualismo liberal y, por otro, estaría vinculado a aquello que habla de lo propio. Esto marca una diferencia con aquella definición que veíamos acerca del teatro popular realizada por Alvarellos en el marco de las actividades del MO.TE.PO. Creemos que en esta definición que realiza Bianchi, como también la reflexión de Talento acerca de no “llevar cultura a los barrios”, se puede empezar a ver un mayor énfasis en la agentividad de quienes forman parte de estos grupos de teatro. Es decir, no se trata de grupos formados por gente que ha estudiado teatro y elabora obras que tratan temáticas “populares” para los vecinos sino de grupos que si bien pueden tener una persona que orienta o crea un “marco” están formados por los propios vecinos que ponen en juego su creatividad y cuentan sus historias.

Por otro lado, en el marco del II Encuentro Latinoamericano de Teatro Independiente, Bianchi y Talento brindaron una charla junto con Agustina Ruiz Barrea²⁵, la cual se denominó “Teatro Comunitario, teatro de grupo e independiente”. En esta Adhemar Bianchi explicaba tratando de definir al Teatro Comunitario:

“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

²⁵ Directora del grupo de teatro comunitario Los Pompapetriyazos del barrio de Parque Patricios de la Ciudad de Buenos Aires.

teatro independiente donde el teatro independiente 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, 05/09/2013)

En este fragmento surgen varias cuestiones. Por un lado, al igual que Talento, 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, señala que este movimiento actualmente habría abandonado sus ideales originales, los cuales sí estarían presentes en el Teatro Comunitario. Recordemos que el movimiento de teatros independientes surge 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 se ha perdido el carácter de “grupo”. Entendemos que lo que así construye es una “tradición 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, este director establece un sentido de continuidad entre el pasado del teatro independiente -su origen idealista, la convivencia entre los actores en grupos estables- y el presente del Teatro Comunitario que recuperaría ese espíritu de grupo que se perdió, legitimando esta práctica.

4. Tendiendo puentes con el pasado para construir el presente

A lo largo de este capítulo describimos las principales características que hacen a esta

propuesta teatral comunitaria, presentamos el contexto de surgimiento de esta práctica y hemos llegado al final planteando cómo se posiciona el Teatro Comunitario frente a la escena teatral actual.

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 y denunciando la represión que se había sufrido por aquellos años dictatoriales. En este sentido, creemos que a lo largo de los 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. Sin embargo, con el pasar de los años el Teatro Comunitario fue tomando como marca distintiva el ser un teatro arraigado en un territorio desde el cual sus habitantes se lanzan a la actividad teatral, reconstruyendo historias de su pasado y desarrollando sus capacidades creativas. El hecho de realizarse en la calle ya no fue un diacrítico identitario y lo popular comenzó a ser definido de otras formas. Estos cambios que fue sufriendo la práctica pueden observarse a lo largo de la década de los '90 cuando Catalinas estrena su primer y emblemático espectáculo elaborado enteramente por el grupo de vecinos, obtiene un apoyo del Programa Cultural en Barrios fortaleciendo su actividad artística en relación al barrio y finalmente se retira de la plaza desarrollando su actividad diaria en su propio espacio techado. Por estos mismos años, Los Calandracas, grupo que venía realizando un teatro ambulante hacía muchos años, decide asentarse en Barracas donde vivían gran parte de sus integrantes y generar un proyecto artístico territorial con los vecinos.

Este recorrido nos permite complejizar y ahondar en aquella primera definición del Teatro Comunitario como un teatro de la comunidad para la comunidad. Retomando las charlas de los directores Adhemar Bianchi y Ricardo Talento podemos ver lo popular como aquello que habla de un “nosotros” y como la apropiación de esta práctica artística por parte de los ciudadanos, desarrollando la idea de que todos podemos hacer teatro dado que todos los seres humanos somos seres creativos. A partir de esta base que sostendría la propuesta de ambos directores, lo popular empezaría a estar más vinculado 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 recuperaría. Asimismo, Talento se refiere al teatro militante de los '70 planteando vínculos entre esa experiencia y la actual. Se retoman en el Teatro Comunitario ciertos rasgos específicos de aquel modelo como el compromiso con la realidad social, entender el teatro como militancia²⁶, la creación artística de forma colectiva y se construye una forma de entender lo popular como “impulso transformador” (García Canclini, 1988). De esta forma, tanto Bianchi como Talento legitiman y definen su práctica insertándose en una tradición teatral que los precede. Esta tradición de la que hoy el Teatro Comunitario es parte 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 en oposición a un “otro”.

A continuación profundizaremos en algunos aspectos que hacen a esta práctica del Teatro Comunitario en la Ciudad de Buenos Aires analizando el caso de un grupo conformado luego de la crisis de 2001.

²⁶ No estamos utilizando el concepto de militancia en tanto participación política-partidaria sino como compromiso con ciertos ideales y trabajo en pos de su logro. Frecuentemente, en este tipo de modalidades artísticas, el sentido nativo de militancia se asocia a una conceptualización del rol social del arte para la transformación.

Capítulo 3: Nuevos grupos de Teatro Comunitario en la Ciudad de Buenos Aires: El caso de Matemurga de Villa Crespo



*Fotografía de Julio Locatelli
Zumba la risa
Grupo de Teatro Comunitario Matemurga
Villa Crespo, Ciudad de Buenos Aires
03/03/2012*

En este capítulo retomaremos el período de difusión del Teatro Comunitario en la Ciudad de Buenos Aires que se produjo a fines de los '90. En este proceso tanto el Grupo Catalinas Sur como el Circuito Cultural Barracas tuvieron un rol importante ya que impulsarían la creación de grupos aprovechando el contexto de movilización social que se agudizó con el estallido de la crisis social, política y económica que atravesaba el país.

En 2002 se concretó un acuerdo entre aquellos grupos pioneros y la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires en el cual tanto Catalinas Sur como el Circuito Cultural Barracas articularían con la Carpa Cultural Itinerante, una iniciativa de esa Secretaría. Así, se aprovechó una política cultural implementada en la ciudad para fortalecer el trabajo de promoción que estaban realizando los grupos pioneros. La propuesta de la Carpa consistía en recorrer los distintos barrios de la ciudad ofreciendo una variedad de talleres, espectáculos y espacios de recreación gratuitos para los vecinos. Para participar en la organización de estas actividades fueron convocados profesores y artistas de cada barrio; el objetivo era que la red de talleres pudiera continuar funcionando una vez que la Carpa se retirara. De esta forma, se organizaron funciones de la obra emblemática de Catalinas Sur *Venimos de muy lejos* luego de las cuales tanto Bianchi como Ricardo Talento, participaban de una charla con los asistentes para difundir el trabajo que los grupos realizaban. Como consecuencia directa o indirecta de este ímpetu de reproducción se crearon grupos en distintos barrios de la ciudad, siempre acompañados por la orientación y la asistencia técnica de los equipos del Circuito y de Catalinas (Bidegain, 2007; Scher, 2010). En el marco del acuerdo entablado entre El Grupo Catalinas Sur, El Circuito Cultural Barracas y la Carpa Cultural Itinerante, se crearían los grupos Res o no Res de Mataderos, Los Pompapetriyos de Parque Patricios y el Grupo de Teatro Comunitario de Pompeya que posteriormente se desprendería del anterior. Por otro lado, y sin mediar la Carpa, a fines de 2001 y durante 2002 comenzarían su trabajo 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 Boca²⁷.

Analizaremos el contexto de crisis que signó aquellos años, las profundas

²⁷ 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

modificaciones en los modelos de ciudadanía que se produjeron y los cambios en los estilos de vida de las clases medias. A raíz de esto retomaremos las transformaciones que se produjeron a nivel de las formas de organización colectiva, las formas de lucha y el papel que empezó a desempeñar la cultura como recurso para enfrentar las crisis y como generadora de nuevas reivindicaciones.

Teniendo en cuenta estos procesos nos introduciremos en nuestro caso de estudio, el grupo de teatro comunitario Matemurga de Villa Crespo. A partir de este caso nos interesa indagar en torno a la generación de sentidos de pertenencia tomando la construcción de la categoría de “vecino-actor” a la que adscriben quienes participan de estos grupos y la apelación a la categoría de “barrio” como constructo cultural. Así, continuaremos analizando algunos de los aspectos que hacen al Teatro Comunitario como modalidad teatral que apuesta al arte como forma de transformación social.

1. La crisis de 2001: Fragmentación de las clases medias y pérdida de espacios de integración social

El marco que englobó este proceso estuvo dado por la grave crisis social, económica y política que atravesó nuestro país a fines de 2001, una época de importantes movilizaciones ciudadanas en la Ciudad de Buenos Aires y en todo el territorio argentino. A continuación indagaremos en algunos aspectos de esta crisis y veremos algunas de las respuestas que se fueron construyendo y afirmando desde la sociedad.

La crisis nacional que estalló a fines de 2001 constituyó la culminación de un proceso de desregulación y debilitamiento de las instituciones gubernamentales que, si bien puede ser rastreado hasta el último gobierno de facto, se agudizó a mediados de la década de los '80 y se afianzó durante los '90 con la implementación de un modelo político y económico de corte neoliberal (Svampa, 2005). Este nuevo escenario que se venía construyendo otorgó primacía al mercado como mecanismo de inclusión y devino en una fuerte erosión del modelo de ciudadanía social que había sido asociado al Estado de Bienestar en nuestro país.

Esto significó el desarrollo de un modelo ciudadano basado en la capacidad de consumo y en una dinámica de individualización en la cual la sociedad empezó a exigir a los sujetos que se hicieran cargo de sí mismos, independientemente de sus recursos materiales y simbólicos,

así como que desarrollaran sus propios soportes y competencias para disponer de bienes sociales cuyo acceso había estado garantizado por el Estado (Grassi, 2004; Svampa, 2005).

En un contexto histórico de desigualdades sociales de carácter estructural estas transformaciones significaron una gran desprotección para los sectores populares y una desestructuración de algunos de los patrones sociales y culturales que habían configurado durante décadas la acción de las clases medias argentinas (Wortman, 2009). Así, se desencadenó un proceso de descolectivización, de ingreso de grandes sectores de la población en la precariedad y de pérdida de soportes sociales y materiales antes garantizados.

El Estado argentino y su ideal de nación fueron desarrollados bajo un modelo de civilización blanca, occidental y cristiana, el cual enarboló como parámetros de progreso y desarrollo, ideales y modelos tanto europeos como norteamericanos (Shumway, 1993). Desde tiempos tempranos el naciente Estado-Nación argentino se construyó sobre un rol de administrador de identidades bajo el ideal de “una unidad étnica con una cultura singular propia homogénea y reconocible” (Segato, 2002: 116). Con el tiempo y con el desarrollo de una clase media argentina, se impuso un modelo de ciudadanía que se compondría por dos elementos: el valor del progreso y de la movilidad social ascendente, así como un imaginario de cierta homogeneidad racial y cultural. Este modelo, resumido en el lema de que “los argentinos descendemos de los barcos”, se vería plasmado y representado en el ideario nacional por las clases medias urbanas, educadas, dinámicas, modernizadoras y de origen mayoritariamente inmigrante (Kessler, 2000; Chaves, 2005; Svampa, 2005).

Lejos estuvo y estaría esta clase media de los ideales de homogeneidad. Por el contrario, las clases medias han sido ampliamente reconocidas por su gran heterogeneidad y por sus fronteras difusas. Sin embargo, a pesar de la diversidad que ha caracterizado a estos estratos sociales, existió en nuestro país un modelo de integración social asentado en la afirmación de estilos residenciales y de espacios de socialización mixtos que apuntaban a la mezcla de estos distintos sectores (Svampa, 2005). En este sentido, en la Ciudad de Buenos Aires los vecinos contaban con varios espacios públicos como las plazas, la esquina del barrio, las sociedades de fomento o los clubes, que fueron aprovechados como marcos de encuentro y construcción de relaciones vecinales (Martín, 1997), sumados a los modelos de educación universal y gratuita.

Ahora bien, con el afianzamiento del régimen neoliberal en la década de los '90, las privatizaciones de numerosos servicios a cargo del Estado, los crecientes niveles de

flexibilización laboral y de pauperización de la sociedad, esta representación integradora de las clases medias argentinas, integración centrada en lo público y en los derechos ciudadanos se debilitaría. Aquella imagen de la Argentina como una sociedad con clases medias fuertes, culturalmente homogéneas y con grandes oportunidades de ascenso social sería puesta en jaque y la heterogeneidad socio-ocupacional que en verdad las caracterizaba hizo que no todos los sectores fueran atravesados por la crisis de la misma forma (Infantino, 2012). Una de las principales consecuencias de estos cambios fue un proceso de transformación en las pautas de movilidad ascendente y descendente dentro de la sociedad y una segmentación cada vez más marcada al interior de los sectores medios (Kessler, 2000; Míguez, 2004; Chaves, 2005; Svampa, 2005).

Esta fragmentación social se manifestaría en un empobrecimiento producto de la inflación, el deterioro salarial y la precarización laboral que afectó a los estratos más bajos de aquellos sectores, lo cual generó una “nueva pobreza” (Svampa, 2005). Por otro lado, hubo sectores minoritarios que salieron favorecidos de esta coyuntura y que buscaron formas de distanciarse socialmente de aquellos que veían desmejoradas sus condiciones de vida (Míguez, 2004). Esto se vio en el desarrollo de nuevos estilos residenciales (los barrios cerrados) que generaron modelos de socialización y de sociabilidad emergentes que tendían a la homogeneidad social y generacional, así como a la gestión de una distancia social basada sobre el miedo a lo diferente.

A lo largo de la década de los '90 se produjo una creciente mercantilización de la vida social en la que 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. Estos procesos incluyeron a las producciones artísticas y 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.

1.1. Nuevas formas de acción colectiva: La cultura como recurso

Si bien esta hegemonía del consumo que se construyó a lo largo de los '90 fue evidente, también es cierto que todo proceso hegemónico es siempre contestado y esto se materializó en diferentes formas de lucha innovadoras que fueron afianzándose entre la ciudadanía. Con el estallido de la crisis a fines de 2001, que llevó al gobierno a declarar la quiebra de la economía nacional (default), estas transformaciones que se venían perfilando se agudizaron. Esto visibilizó un gran número de actores y de movimientos que ya luchaban por sus derechos ciudadanos (Zibechi, 2003).

El ciclo de movilizaciones abierto con las protestas del 19 y 20 de diciembre de aquel año tomó forma a través de diferentes manifestaciones y de una amplia multiplicidad de actores que se fueron apropiando de un espacio público percibido por gran parte de la población como desdibujado y despolitizado. En este contexto adquirieron mayor visibilidad movimientos sociales ya existentes como las organizaciones piqueteras, se multiplicaron las experiencias de recuperación de fábricas por parte de los obreros y se generaron nuevas formas de autoorganización como las asambleas barriales. Raúl Zibechi (2003) señala cómo la desindustrialización, la precarización laboral, el desempleo y los cambios urbanos produjeron modificaciones en las formas de lucha. El desarrollo de nuevos movimientos sociales y de nuevas formas de identificación colectiva estuvo favorecido por los nuevos papeles jugados por mujeres y jóvenes (Zibechi, 2003; Infantino, 2012).

Así, Zibechi (2003) sostiene que los aspectos instrumentales de lucha más tradicionales fueron cediendo frente a nuevas estrategias que intentaban captar la complejidad de una sociedad en movimiento con sus necesidades de autoafirmación. Este autor señala que en las concepciones tradicionales, entre fines y medios se establecía una relación instrumental. El objetivo último definía y ordenaba la acción a desarrollar y toda actividad debía estar prefijada por objetivos que no daban lugar a las acciones espontáneas. Así, las luchas servían sólo si formaban parte de un proceso de acumulación; proceso que se guiaba en definitiva por una lógica que le era externa al sujeto de esa lucha, imponiéndosele.

Por el contrario, las formas de lucha autoafirmativas que comienzan a difundirse estarían muy vinculadas a los nuevos actores y movimientos sociales, los cuales hasta entonces contaban con poca consideración social, eran mantenidos en los márgenes de la sociedad o

directamente oprimidos como sujetos. Estamos hablando de mujeres, homosexuales, indígenas, desocupados, jóvenes, entre otros. Se trata, entonces, de movimientos en los que la identidad juega un papel relevante y que buscan formas de acción que los expongan a la sociedad oficial que les da la espalda. En general recurrieron a acciones que pusieron en primer lugar la afirmación de su existencia. A diferencia de las formas instrumentales, estas formas autoafirmativas no establecen una relación mecánica entre los fines y las vías de lograrlos sino que dejan lugar a la espontaneidad. Los actores ponen el cuerpo, ya que la autoafirmación tiene sentido cuando se muestran y Zibechi relaciona esto con el “jugársela”. Es en el juego donde “(...) pueden el niño y el adulto crear y usar toda su personalidad, y el individuo descubre su persona sólo cuando se muestra creador.” (Winicott 1993 en Zibechi, 2003: 34). Como no existe el juego individual, explica el autor, el jugarse no está desligado del sentimiento grupal.

El escenario cultural de la post-crisis se fue complejizando al incluir actores que muchas veces no habían sido tenidos en cuenta en los estudios sobre cultura, arte, circulación y/o consumo cultural. Así, se hicieron visibles emprendimientos en los que la cultura se afianzó como forma de generación de nuevos sentidos sociales y de nuevas reivindicaciones (Martín, 2008; Wortman, 2009; Infantino, 2012). Y a su vez, la política apareció en espacios y en formatos expresivos novedosos como ollas populares, escraches, ferias de trueque, marchas danzadas, graffitis.

Una parte de los sectores de clase media movilizados se volcó hacia colectivos culturales o hacia grupos de información alternativa que ya existían pero que tuvieron una gran expansión²⁸ (Svampa, 2005, 2011). La lucha cultural como lucha política adquirió una gran importancia en términos de reapropiación o reinversión de signos dominantes así como de disputa por las significaciones hegemónicas a través de lo lúdico y de la intervención en el espacio público en muchos casos (Svampa, 2011).

Asimismo, en este clima de crisis no sólo a nivel nacional sino regional, se intensificó el uso de la cultura como uno de los medios para paliar estas situaciones. Memorias y tradiciones anteriormente desvalorizadas fueron incorporadas como alternativas para producir recursos de desarrollo sustentable. En nuestro país, esto se cristalizó en la incorporación “oficial” a través

²⁸ Algunos ejemplos de estos colectivos fueron el Taller Popular de Serigrafía y el Grupo de Arte Callejero, Etcétera, los cuales se proponían la lucha cultural como lucha política en términos de disputa por las significaciones hegemónicas (Svampa, 2011)

de políticas patrimoniales de ciertos saberes, prácticas y bienes de sectores subalternos (Crespo, et al., 2007). Un ejemplo de esto lo constituyen la patrimonialización de las agrupaciones de carnaval porteño y la declaración del tango como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad por la UNESCO (Morel, 2011). A su vez, muchas de estas expresiones, otrora desvalorizadas y desprestigiadas, fueron despertando el interés de las agencias estatales, ingresando a distintos espacios institucionales de enseñanza o conformándose como eje de políticas oficiales²⁹ (Canale, 2007; Infantino 2012).

De alguna manera, lo que queremos señalar aquí es que los procesos de construcción de sentidos y significados no son unilaterales. La forma en que pensamos los usos posibles de la cultura y la forma en que esta interviene en el desarrollo de la vida social de una comunidad, como un producto de consumo o como expresión de organización y resistencia colectivas, es siempre negociada y dinámica (Infantino, 2012). Como todo proceso hegemónico, los sentidos dominantes de la cultura nunca dejan de ser respondidos y resistidos; aunque sea desde lugares desiguales de poder. En este sentido, entendemos a la cultura no como algo que los sujetos poseen en diferentes proporciones o a lo que acceden, sino como un proceso político de lucha en torno al poder de definir conceptos y situaciones clave (inclusive la propia definición de lo que la cultura es) para una sociedad (Wright, 1998; Infantino, 2012). Esto que Susan Wright (1998) denominó “politización de la cultura” orienta nuestra mirada hacia los procesos de construcción de diferentes propuestas y mecanismos de negociación respecto de cómo una comunidad construye sus referentes identitarios y encara un proceso de producción cultural.

2. Matemurga de Villa Crespo: construyendo una propuesta de arte comunitario

A continuación nos introduciremos en el caso de un grupo de teatro comunitario conformado en el contexto de crisis reseñado. Nos interesa retomar el proceso de conformación de este colectivo como grupo de teatro comunitario centrándonos en dos aspectos. Por un lado, un eje que tiene que ver con la profundización en lo artístico y en las

²⁹ Por ejemplo, en el Centro Cultural Ricardo Rojas, en el Programa Cultural en Barrios y en distintos programas dependientes del GCBA vinculados al desarrollo y la inclusión social, se generalizó el dictado de talleres de lenguajes artísticos considerados populares (como el circo, el tango, la murga o el hip-hop). La agenda de festivales porteños fue incrementando año a año un abanico cada vez más importante de mega-eventos cubriendo gran cantidad de expresiones culturales practicadas en la ciudad de Buenos Aires (Infantino, 2012).

capacidades creativas de sus integrantes para luego analizar la categoría de “vecino-actor” bajo la que se agrupan. Por otro lado, el proceso de asentamiento en un territorio que no era una variante definitoria de la práctica en un comienzo. Dado que en un principio el proyecto no se llamaba a sí mismo “Teatro Comunitario” consideramos que indagar en su historia puede mostrarnos algunos aspectos que definen según los protagonistas a esta práctica artística.

En agosto de 2002 Edith Scher, quien hoy está a cargo de la dirección artística del grupo, decide realizar una convocatoria a los oyentes del programa radial Mate Amargo³⁰, donde se desempeñaba profesionalmente. Esta convocatoria consistió en conformar una murga ligada a dicho programa y realizar presentaciones frente al público. Este proyecto estaba muy vinculado al canto, ya que el estilo en el que incurrirían estaría más vinculado al de la murga uruguaya³¹. En palabras de Scher:

“Yo primero hablaba de una murga. Trabajaba en 2002 en el programa Mate Amargo, que es un programa de radio, y se me ocurrió, quizás sentía que lo que se vivía en esos años...y, bueno, en relación a lo que podía aportar yo, desde lo que sabía, a mi sociedad, a mi comunidad. Se me ocurrió proponer esto, armar una murga a los oyentes del programa que venían teniendo reuniones. Me dijeron que sí y bueno, con esto lo llamé a Adhemar [Bianchi] porque me daba cuenta que tenía que ver con lo que él hacía, aunque todavía no me atrevía a llamarlo Teatro Comunitario. Y él me dijo 'bueno pero vos lo que me contas es que van a tener una dramaturgia, que está hecho con vecinos, no con actores. Vos estás haciendo, para mi, un grupo de Teatro Comunitario'. Así fue cómo empecé, al principio más volcado al canto y después ya mucho más volcado a la actuación, el canto y la puesta en escena” (Entrevista a Edith Scher, directora del grupo Matemurga,

³⁰ Se trata de un proyecto de comunicación alternativa que nació en 1991 para resistir el pensamiento impuesto por la dictadura militar y continuado por el neoliberalismo de los '90 en Argentina. Tomó forma en una radio comunitaria experimental de frecuencia modulada: FM La Tribu. Desde ese medio, se propuso investigar las nuevas condiciones registradas en los movimientos sociales y su herramienta de trabajo es la comunicación alternativa y participativa. Por el crecimiento de su audiencia con el correr de los años, Mate Amargo tiene como política, desarrollar otras herramientas comunicacionales a partir de transformar la relación convencional con los oyentes. Ellos mismos han formado comisiones de solidaridad y apoyo para que el programa de radio pueda seguir al aire en AM. En el 2005, el proyecto, fue declarado de interés social y cultural por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. (<http://mateamargo.org>)

³¹ De acuerdo con Tamara Alonso (2007) la murga uruguaya es un género teatral-musical compuesto por trece murguistas-cantantes, un director y tres percusionistas (bombo uruguayo, redoblante y platillos) que realizan sus espectáculos en el escenario cantando a tres y cuatro voces canciones de crítica social, sátira y humor.

25/06/2012).

Los primeros en acercarse a la murga provenían de diferentes puntos tanto de la ciudad como del conurbano. En estos tiempos la radicación territorial del grupo no era un elemento que hiciera a la definición de la iniciativa. Quienes respondieron a la convocatoria se juntaban en un centro cultural que les concedieron para los ensayos.

“Era gente cercana a aquel barrio, era San Cristóbal. No todos, porque algunos llegaron desde cualquier lado. Había una mujer que venía desde Escobar. (...) Hay que contextualizar, pensar en esos años, en la necesidad de juntarse que había” (Entrevista a Edith Scher, directora del grupo Matemurga, 25/06/2012).

Así, las primeras reuniones transcurrían encontrándose para ensayar algunas canciones murgueras, otras viejas canciones de la España republicana o de los partisanos. Con la ayuda de Catalinas Sur el grupo logró armar una puesta en escena y a fines de 2002 realizó su debut en el local de Mate Amargo cantando algunas de estas canciones. Una integrante que participa desde los primeros meses recuerda:

“A veces ensayábamos en la casa de Edith, que nos ofreció su casa. Después, de a poco éramos tantos que no entrábamos. Empezamos en algunas casas, pintamos carteles, banderas, hacíamos cada tanto una fideada, eso nos acercaba mucho. Charlábamos acerca de lo que queríamos” (Entrevista a integrante de Matemurga, 16/10/2012).

Las indicaciones tanto de Scher como de Bianchi para que los integrantes fueran animándose a incorporar más actuación continuaron a lo largo de los primeros años hasta que en 2004 el grupo estrenó su primer espectáculo *La Caravana* en un galpón que Mate Amargo compartía con una cooperativa de artesanos. Como señalan los vecinos en el libro que narra la historia del grupo³², *La Caravana* relataría “una historia de la resistencia a partir de canciones

³² En 2013 Matemurga publicó un libro llamado “Matemurga, 10 años” en el cual relata la historia de su conformación y su desarrollo como grupo de teatro comunitario año a año. Este libro fue redactado por Edith

de la memoria colectiva”³³ (G.T.C. Matemurga, 2013: 34), el producto final de aquellos primeros ensayos. Al hablar acerca de los cambios que habría sufrido esta obra a lo largo del tiempo, Scher nos da una idea de lo que era al momento de estrenarse:

“Es mucho más actuada que antes. Al comienzo era mucho más una sucesión de canciones con diferentes vestuarios. Después empecé, hace muchos años, a pedirles el armado de personajes. Les empecé a poner que las canciones eran escenas, pasaban cosas, venían a esto, venían a lo otro, tenían conflicto” (Entrevista a Edith Scher, directora del grupo Matemurga, 25/06/2012).

Al año siguiente el grupo decidió pagar una primera capacitación como colectivo. Se trató, en este caso, de un taller de percusión. Si bien algunos integrantes ya habían asistido a talleres de acordeón y plástica con el grupo Catalinas Sur, esta fue la primera vez que se discutió y se decidió invertir dinero del grupo para la formación de algunos miembros. Un año después se coordinaría un espacio para que los integrantes que habían asistido a este taller transmitieran lo que aprendieron al resto (G.T.C. Matemurga, 2013). A fines de 2005 Matemurga decidiría separarse del programa Mate Amargo dado que cada vez estaban más vinculados a la Red Nacional de Teatro Comunitario³⁴ creada recientemente, el grupo iba especializándose más e iban logrando más invitaciones para presentar su espectáculo. De a poco el proyecto iba acercándose más a lo que se proponía desde esta Red.

Como para entonces el grupo estaba ensayando en el espacio del programa radial en el barrio de Almagro, al separarse se volvió necesario buscar un nuevo lugar donde encontrarse. De esta forma, a partir de la separación de Mate Amargo y de la búsqueda de un nuevo lugar de ensayo, la directora comenzaría a plantear la necesidad de que el grupo se radique en un barrio y desarrolle desde allí su propuesta artística. Considerando que algunos grupos ya se

Scher, directora del grupo y Liliana Palavecino, integrante del mismo recuperando anécdotas de los integrantes. En 2014 el libro fue destacado como ensayo en los premios Teatro del Mundo.

³³ Esta obra resignifica canciones como La Marsellesa, el himno anarquista, distintas zambas y tangos evocativos de luchas civiles en la Argentina.

³⁴ Esta red se conforma en el año 2002 y tiene como objetivo vincular a los distintos grupos unos con otros para propiciar el intercambio de experiencias, resolver dificultades, reflexionar acerca de la práctica del Teatro Comunitario y generar espacios de ayuda mutua. Es condición para el ingreso a la misma que se trate de grupos abiertos, suele recomendarse contar con al menos 20 integrantes y haber estrenado un primer espectáculo o una parte de este, para lo cual la misma red ofrece su asesoramiento. (<http://teatrocomunitario.com.ar/>)

habían constituido en distintos barrios porteños, la búsqueda del lugar se focalizó en la elección de un espacio definitivo donde ensayar, un barrio en el que el Teatro Comunitario no hubiera aún echado raíces. En la medida en que había surgido la posibilidad de ensayar en el Club Atlético Atlanta, club de Villa Crespo, la ausencia manifiesta de proyectos de este tipo en el barrio y sus alrededores lo hizo adecuado a los ojos de Edith Scher. Una integrante que forma parte de Matemurga casi desde el comienzo relata:

“Ya éramos un grupo de teatro comunitario. En un momento fuimos a Atlanta a ensayar. Ahí empezamos, se empezó a acercar gente (...). Empezamos a actuar en la calle, ensayábamos en la calle. Fue bastante interesante, bastante lindo. No concurría todo el barrio pero íbamos logrando lazos entre nosotros y por ahí tendrás una foto donde estamos detrás o adelante de una bandera de Matemurga. Ya éramos muchos. Era muy lindo ir a las distintas casas que nos prestaban, hacer un asado o ensayar o bordar una bandera. Y se iba incorporando todo tipo de ideas. Creo que en algunos nacía lo comunitario, otros ya lo teníamos incorporado” (Entrevista a integrante de Matemurga, 16/10/2012).

De esta forma, en el relato de la historia del grupo el año 2006 marcaría un punto de quiebre respecto de dos aspectos que hacen a la práctica del Teatro Comunitario. Por un lado, el asentamiento en un barrio y, por otro, la elaboración de su segundo espectáculo *Zumba la Risa*. Lo que nos interesa señalar en este punto no es la adecuación de la propuesta a ciertos cánones fijos que establecerían qué es efectivamente “Teatro Comunitario” y qué no lo es, sino cómo en el presente los integrantes que estuvieron en aquellos primeros años recuerdan esta “transformación” de la propuesta inicial en un grupo de teatro de las características que venimos detallando.

En este sentido, Matemurga es un grupo de teatro comunitario porque adhiere explícitamente a esta propuesta teatral y porque a lo largo de los años ha construido un relato significativo para sus miembros que marca momentos y procesos que fueron fundacionales en la creación de un sentido de pertenencia para ellos. Como señala Brow (1990) los sentidos de pertenencia son siempre cultivados en la construcción de un pasado significativo. Este autor

señala que “(...) la comunalización³⁵ se fortalece más ampliamente por la convicción de que lo que vincula al grupo no es solamente/exactamente un pasado compartido sino un origen común” (Brow, 1990: 24). Una vía de legitimación de la práctica, en este caso la adscripción de Matemurga al Teatro Comunitario, es la construcción de un relato significativo en el que se marcan puntos de inflexión para la construcción de una identidad. Esto es, por un lado, un reconocimiento de sí mismos, un sentido de pertenencia al interior del grupo a través de la generación de lazos afectivos y objetivos comunes y de compartir momentos de socialización como “asados”, “fideadas”, charlas acerca de los deseos de cada participante, discusiones en torno a los propósitos de cada uno. Por otro lado, la búsqueda de un reconocimiento desde el exterior a través de la elaboración de elementos distintivos como “banderas”, “carteles” y espacios particulares para desarrollar su práctica como la calle.

La elaboración del segundo espectáculo, *Zumba la Risa*, comenzó con la propuesta de Edith Scher de llevar a los encuentros anécdotas de carnaval y a partir de este disparador se generarían charlas e improvisaciones en los que surgirían diferentes ideas para la construcción de la obra. Si bien trabajaremos sobre el proceso de elaboración y la puesta en escena de esta obra en el capítulo siguiente, nos interesa retomar algunos aspectos de este proceso que hicieron a la exploración de los vecinos en torno a sus capacidades creativas y que, creemos, hacen a la categoría de “vecino-actor” bajo la que se agrupan.

Esta producción relataría una historia local, algo que según los vecinos podría haber sucedido en el barrio y cuenta la historia de un barrio donde sus habitantes han perdido la risa cuestionadora de las estructuras de poder.

Si bien durante la elaboración de *La Caravana* Scher había impulsado la creación de personajes y varios de ellos habían estado inspirados en abuelos y abuelas de los integrantes, en el proceso de elaboración de *Zumba la Risa* se indagó aún más en los recuerdos tanto de los participantes, como de familiares, se llevaron textos para discutir y se realizaron improvisaciones a partir de las cuales se imaginaban posibles situaciones y/o escenarios de la historia. Además de generar nuevas dinámicas de creación, quienes participaron de este proceso resaltan la confianza que fueron logrando para animarse a actuar cada vez más, a probar juegos corporales que proponía la dirección y a improvisar escenas. Así lo explica la

³⁵ Por comunalización James Brow entiende cualquier pauta de conducta que promueve un sentido de pertenencia.

directora

“En realidad, el proceso de transformación más profundo se produjo con Zumba la Risa porque es increíble el vuelco que se dio desde el punto de vista de lo que es, digamos, el juego, lo que los cuerpos pudieron decir, esa dramaturgia tan desopilante, la creación de una realidad para hablar de la realidad, ¿no?”
(Entrevista Edith Scher, directora de Matemurga, 25/06/2012)

Asimismo, una integrante recuerda de esta etapa:

“Y ahí estábamos haciendo un juego teatral mucho más importante. Hasta el que nunca había tenido contacto con el teatro salvo de verlo. Todo era proponerse cosas a través de Edith” (Entrevista a integrante de Matemurga, 16/10/2012)

De esta forma, surge un aspecto muy vinculado a la idea de transformación que busca desarrollar esta práctica, que tiene que ver con la exploración de las capacidades creativas de los sujetos y la posibilidad de imaginar diferentes realidades. Al hablar de los procesos creadores en el arte Raquel Guido (2003) sostiene que éstos suelen implicar un cuestionamiento del orden constituido al generar rupturas entre significado y significante operando, así, una desestructuración de lo previo, constituyendo una síntesis inédita. Lo instituido es el punto de partida que el pensamiento creador transgrede elaborando aspectos emergentes. Estos procesos, sostiene la autora, están profundamente vinculados a lo lúdico y “entrar en juego implica salirse del lugar cotidiano abandonando sus respuestas y definiciones que por habituales se yerguen como únicas verdades y estrechan nuestro campo de percepción de la realidad.” (Guido, 2003: 10). Pero además, los procesos creadores permiten a los sujetos apropiarse de la realidad al verse a sí mismos involucrados en su creación y en su transformación permanente (Guido, 2003).

En el teatro el proceso creador está muy vinculado a la improvisación, la cual en gran parte es como un juego. En este sentido, como el juego, la improvisación implica libertad de acción pero siempre a partir de reglas. Es decir, tanto en el juego como en la improvisación los participantes deben tener claro qué cosas están permitidas y cuáles no. Una improvisación,

entonces, siempre parte de establecer en qué escenario transcurre la acción, quiénes están presentes y cuáles son sus vínculos, así como el conflicto que motoriza las acciones. A partir de esto, los sujetos crean la situación y emergen acciones, gestos, emociones inesperadas, las cuales pueden sorprender hasta al protagonista.

Zumba la Risa se estrenaría completa en 2008 en el marco del 7° Encuentro de Teatro Comunitario realizado en la Ciudad de Buenos Aires. Antes de este estreno el grupo ya había presentado en 2007 una primera parte de la obra en la escuela pública de nivel primario “Andrés Ferreyra” del barrio de Villa Crespo. Este estreno marcaría una constante a lo largo del tiempo que es el vínculo del grupo con las escuelas de la zona³⁶. Además de usar estos espacios como lugar de ensayo, se realizarían funciones hasta la actualidad en ellas, así como eventos sociales para festejar y recaudar dinero. A través de las escuelas también se incorporarían nuevos integrantes.

Es que para este momento el grupo ya se encontraba asentado en el barrio y ensayaba en el Club Atlético Atlanta. Según relata el grupo en su libro, la decisión de asentarse en este barrio no fue fácil, ya que la mayor parte de quienes participaban de la experiencia no eran de la zona y sentían que no “perteneían” a ese lugar y que esa relación de pertenencia no podría ser construida.

“Ahí estábamos: teníamos un espectáculo con el que nos sentíamos identificados, empezábamos a crear el segundo. ¿Pero qué era Matemurga? 'Yo no me puedo ir a un barrio que no es mío y sentir pertenencia', decía un compañero de la primera hora (...). '¿Este es el proyecto en el que quiero estar?', se preguntaban lícitamente algunos que se habían sentido atraídos por la primera convocatoria y a los cuales no les cerraba mucho ni el tema de actuar, además de cantar, ni el enfoque territorial para el cual claramente enfilábamos” (G.T.C. Matemurga, 2013: 68).

Sin embargo, finalmente se aceptó la decisión y un par de años después, en 2009, el grupo accedería al alquiler de un galpón propio para los ensayos y las reuniones, La Matería. Para festejar el logro del lugar propio el grupo comenzaría el 2010 organizando algunas fiestas

³⁶ Dos de las escuelas donde el grupo suele presentarse son, además de la mencionada “Andrés Ferreyra” ubicada en Cnel. Apolinario Figueroa 661, la escuela de nivel primario “Galicia” en la calle Luis Viale 1052

en la vereda del galpón invitando a otros grupos de teatro comunitario a participar. Sin embargo, estos festejos debieron ser suspendidos porque algunos vecinos se quejaban. A pesar de estos inconvenientes, el grupo decidió cerrar ese año con un gran festejo y función en la puerta de La Matería, ya que había un gran deseo de estar en el espacio público.

En 2012 Matemurga comenzó a pensar su tercer espectáculo, cuya idea disparadora saldría de los roces que el grupo fue teniendo con algunos vecinos de la cuadra, quienes se quejaban de los ruidos. Edith Scher explica cómo fue pensar este tema desde su rol de directora:

“Es estar atento a qué es lo que estamos queriendo decir, leyéndolo de un montón de actitudes, opiniones, situaciones que vivimos. Esto que estamos armando ahora tiene que ver con que ya hace un tiempo decidimos salir más a la calle. Y empezamos a encontrarnos con problemas. Ya desde que nos mudamos acá. No es que estamos en una escuela y nos prestan y no hay problemas con los vecinos. Acá ya se viven situaciones que tienen que ver con el mundo de hoy, cómo está la calle hoy, cómo está la ciudad. Y entonces, bueno, se empezó a imponer como tema” (Entrevista a Edith Scher, directora de Matemurga, 25/06/2012)

Desde el estreno de su primer espectáculo hasta la actualidad Matemurga se ha presentado en distintos espacios. El grupo ha sido convocado para presentar sus obras en distintas instituciones gubernamentales y no gubernamentales, así como en teatros. Asimismo, ha sido invitado a participar en numerosos eventos, conmemoraciones y festejos oficiales y no oficiales. Más allá de estas oportunidades, el grupo se presenta regularmente en escuelas de Villa Crespo y de barrios cercanos, así como en clubes deportivos y centros culturales. También son convocados por otros grupos de teatro comunitario y organizan sus propios festejos al aire libre o puertas adentro del galpón.

3. Construcciones identitarias en torno a lo barrial y lo artístico

3.1. El concepto de identidad

Mucho se ha discutido acerca del concepto de identidad. Su uso se difundió entre las

ciencias sociales a partir de la influencia del psicoanálisis y comenzó a jugar un rol de importancia hacia la década de 1960 (Lomnitz, 2008; Marcús, 2011). Podemos mencionar dos formas de concebir la identidad para comprender las transformaciones que se han producido a la hora de pensar y replantear el uso de este concepto. Han existido, y a veces aún persisten, visiones que se denominan “esencialistas” que comprenden la identidad como algo que se “tiene”, que es fijo, dado e inmutable a lo largo del tiempo. Una esencia que tiene fronteras rígidas en el individuo o en los grupos. Se trataría de individuos centrados, unificados y dotados de las capacidades de razón, conciencia y acción (Marcús, 2011). Por otro lado, prevalecen posturas “constructivistas” que entienden que la identidad es construida en la interacción social. En este sentido, la identidad no se presenta como fija sino que se construye como un proceso dinámico, relacional y dialógico que se desarrolla siempre en relación a un otro. Así, se trata de manifestaciones relacionales en las que se pone en juego el reconocimiento en tres niveles; el reconocimiento de sí mismo, el reconocimiento hacia otros y el reconocimiento de otros hacia nosotros. La identidad no sería un conjunto de cualidades predeterminadas sino “una construcción nunca acabada, abierta a la temporalidad, la contingencia, una posicionalidad relacional sólo temporalmente fijada en el juego de las diferencias (Arfuch 2002 en Marcús, 2001: 109). Como sostiene Hall (1996), la identidad como trabajo discursivo implica la marcación y ratificación de límites simbólicos y no existe sin un “exterior” que lo constituye. De esta forma, este autor la define como “(...) el punto de sutura entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan interpelarnos, hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos constituyen como sujetos susceptibles de decirse” (Hall, 1996: 20). Proponemos entonces un concepto de identidad estratégico y posicional (Hall, 1996), relacionado como el uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura, los cuales funcionan como “caja de herramientas” para identificarnos nosotros mismos, para ser identificados por otros y para identificar a y distinguirse de otros.

Tenemos en cuenta las dificultades que derivan del uso del concepto de identidad como categoría analítica, ya que en sus versiones más "duras" puede terminar reproduciendo el sentido común del término y en sus versiones "blandas" puede derivar en concepciones demasiado débiles que carecen de potencial explicativo (Brubaker y Cooper, 2001). Sin embargo, el análisis de los procesos de construcción identitaria puede ayudar en nuestro caso

al estudio de esta práctica artística y comunitaria. Nos interesa abordar la categoría de "vecino-actor" bajo la cual se agrupan los actores del Teatro Comunitario. En principio lo que propondremos es que dicha categoría nativa está directamente vinculada a un sentido de comunalidad que se construye entre los integrantes. Es desde este sentido de pertenencia al grupo que de alguna forma se elaboran formas de ejercitar la ciudadanía y también de cuestionar ciertas concepciones acerca de la actividad artística.

3.2. ¿Qué significa ser vecino-actor?

A partir de nuestro trabajo de campo fuimos accediendo a distintas formas de comprender la participación de los sujetos en esta práctica del Teatro Comunitario. En este sentido, una de las categorías de autoadscripción más recurrente expresa que los integrantes de estos grupos participan de ellos como vecinos-actores. Es decir, desde lo más evidente, no son simplemente vecinos que comparten una zona geográfica de la ciudad (el sentido más común de este término) pero tampoco son actores profesionales o, más precisamente, no participan de los grupos en tanto actores profesionales (algunos pueden haber estudiado actuación en algún momento o hacerlo actualmente).

La categoría de "vecino" está habitualmente relacionada con ciertas ideas de proximidad espacial. Esta cercanía suele ser geográfica o territorial y en este sentido son vecinos quienes viven en casas contiguas, en un mismo edificio o, incluso, en un mismo barrio. Pero también la proximidad que conlleva esta categoría se vincula muchas veces a un cierto tipo de relación que podríamos definir como "comunal" en la cual "la orientación de la acción social se basa en un sentimiento subjetivo de las partes de pertenencia" (Weber 1978 en Brow, 1990: 22). Por otro lado, podríamos decir que se suele utilizar la palabra "vecino" para referirse a un conjunto de habitantes que reclaman el ejercicio de algún derecho como ciudadanos. En estos casos hablaríamos de relaciones asociativas, en las cuales "la orientación de la acción social descansa en un ajuste de intereses racionalmente motivado o de un acuerdo similarmente motivado" (Weber en Brow, 1990: 22). Entendemos que estos sentidos que atraviesan a la categoría de "vecino" se encuentran presentes en la identificación de los integrantes de Matemurga como vecinos-actores pero, además, estos sentidos hacen a la particular forma de abordar el trabajo artístico. Veamos cómo explica Edith Scher de que trata el Teatro

Comunitario:

“Reivindico la palabra vecinos, ¿no?, hay algunos que la usan en otro sentido. Yo le doy un sentido comunitario, constructivo, no individual, no individualista. Es teatro de la comunidad para la comunidad. No se trata de un teatro que está hecho por actores profesionales y que toca temas de interés comunitario. No se trata de un teatro callejero exclusivamente (...). Tampoco es teatro popular (...). Todo eso puede ser el Teatro Comunitario, porque también puede haber actores en los grupos. Pero básicamente lo que lo define es el derecho al arte, la participación en lo artístico de una comunidad, de los vecinos de un barrio” (Entrevista a Edith Scher, FFyL en Canale-Infantino, 2013: 88).

De esta forma, vemos que está presente en el discurso de la directora el sentido comunitario del término vecino, como habitante que tiene un sentido de pertenencia a una comunidad, un barrio en este caso, y que participa de una actividad en tanto tal. Pero, además, está presente el aspecto asociativo en la reivindicación de un derecho, el acceso a la actividad artística. En este sentido, aparece también la idea de un colectivo que ejerce sus derechos como ciudadanos.

Ahora bien, dado que estamos hablando de una actividad artística nos interesa indagar cómo esta práctica se vería configurada por la participación de sus integrantes en tanto “vecinos”. En principio, uno de los aspectos que hacen a la actividad artística en estos grupos es que a diferencia de los talleres artísticos que se suelen ofrecer 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 de alguna manera en el proyecto comunitario. Así, Ricardo Talento explicaba:

“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 preguntas 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).

Esta aclaración acerca de que los miembros de la orquesta no son músicos es algo que suele aparecer en el discurso de los grupos. Así, se aclara que los integrantes no son “actores”, son “vecinos-actores”. Podríamos pensar esto como una forma de negar el estatus de “artista” a los integrantes, pero no porque se considere que aquello que los vecinos hacen no sea efectivamente “arte” sino que lo que se niega es la idea de una figura individual formada que detenta un poder, el de la creatividad, la cual 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”. Esto no significa que no se reconozca o valore el rol de la dirección artística, pero se lo reconoce como gente que se ha formado y por lo tanto puede condensar en una imagen, una palabra o una canción aquello que en verdad surge de los vecinos. Como analizábamos en el capítulo anterior, la distinción entre algunos que son “cultos”, tienen talento, formación y creatividad frente a otros que no poseerían estos atributos es central para definir la práctica del Teatro Comunitario y para distinguirla de otras propuestas de educación/promoción artística.

Estos principios que estamos describiendo pueden enmarcarse dentro de la propuesta de una educación para la liberación de Paulo Freire. Este pedagogo cuestiona los procesos de enseñanza en la educación tradicional criticando la naturaleza “narrativa, discursiva y disertadora” de este sistema, ya que supone un corpus inerte y estático de materias y valores que son transmitidos de un sujeto -el educador- a un objeto -el educando-, el cual es tomado como un recipiente vacío dentro del que se depositan contenidos (Freire, 1970) . Así, en esta relación de aprendizaje hay una parte que posee el saber y que toma retazos de la realidad descontextualizándolos y volviéndolos ajenos para la otra parte que no poseería ningún saber y debe memorizar mecánicamente un conocimiento que no le es propio.

Por el contrario, Freire propone una “educación problematizadora”, no una educación que genere una adaptación de los individuos a la realidad opresora que viven sino una educación que sea un acto cognoscente. Esta pedagogía implica la superación de la contradicción entre educador y educando sin lo cual sería imposible establecer una relación dialógica que implica que nadie educa a nadie sino que ambos se constituyen en sujetos que crecen y aprenden juntos.

Por su parte, una integrante de Matemurga me explicaba al charlar sobre un taller de títeres que algunos integrantes estaban realizando:

“No es como un taller. Más allá de que te forme. De todas maneras, para que eso tampoco quede ahí es: bueno y ahora con esto, ¿qué hacemos?. Tenemos que hacer una obrita de títeres. Algo para que tenga algún sentido. Porque sino es solo aprender la técnica de algo. Uno puede ir a canto. Podes ir a cantar y está bárbaro. Pero cuando nosotros cantamos acá, estamos cantando las cosas que queremos en función de lo que estamos haciendo acá” (Entrevista a integrante de Matemurga, 15/11/2012).

Este hacer artístico siempre va relacionado con algo que los vecinos desean decir, alguna historia que desean contar por alguna razón, ya sea porque es significativa para ese territorio o porque habla de alguna problemática que se atraviesa.

Asimismo, la idea de que no se asiste a estos grupos para formarse técnicamente como individuo también se vería representada en la construcción de las obras y en su puesta en escena. No suelen abundar los personajes protagónicos individuales salvo algunas intervenciones particulares y esto es algo que los vecinos-actores señalan; no es un lugar al que deberían acercarse artistas que busquen un reconocimiento profesional personal o si lo hacen rápidamente dejan de participar.

Una integrante que ha estudiado teatro antes de ingresar al grupo me explicaba:

“Es un enfoque diferente de la propuesta que tenemos siempre de teatro. Yo siento una cosa, que les ha pasado a otras compañeras, que no importa si estas adelante, atrás o atrás de todo. Si lo incorporás bien a eso. Como señala Edith, desde

cualquier lugar te ven. Y que estas haciendo lo tuyo. Bueno, un poco de competencia tenemos. Pero creo que en lo comunitario el conjunto es muy importante, tremendamente importante. Sino, a veces, no saldrían bien las funciones. Y se nota mucho, uno mismo, sentado del otro lado, se nota si el conjunto está metido en lo que está haciendo, ¿no?” (Entrevista a integrante de Matemurga, 16/10/2012)

Esto no significa, por supuesto, que no haya un desarrollo de capacidades expresivas y creativas en los vecinos individualmente. Como veíamos al reconstruir la historia de Matemurga, señalamos la forma en que los integrantes del grupo fueron animándose a jugar y a lanzarse a ejercicios corporales de investigación teatral sin juzgarse a sí mismos. Estas barreras que según señalan los vecinos-actores debieron vencer para romper con lo cotidiano (en el uso del cuerpo, en la gestualidad, en la construcción de otras formas de comportarse, en la exploración de recursos expresivos, etc.) y crear una “nueva realidad” es uno de los aspectos transformadores que los integrantes destacan de su práctica y con volverse un vecino-actor y no solo un consumidor de cultura.

Así, podemos decir a grandes rasgos que la categoría identitaria de “vecino-actor” implica un sentimiento de pertenencia, por un lado, al grupo pero además a una “comunidad” cuyo referente en el caso de Buenos Aires es el “barrio”. Esta pertenencia implica un relacionarse con otros, en principio los compañeros del grupo, en relaciones de afecto y solidaridad pero también en tanto ciudadanos que reivindican el derecho a su práctica artística. Respecto de esta práctica, la pertenencia que hace a la identificación con el grupo y construye un sentido de comunalidad se traduce en un apropiación colectiva de lo artístico y esta actividad queda subsumida a la propia existencia y al devenir del grupo. Se forma a los vecinos para que dispongan de más herramientas y para enriquecer los productos artísticos que forman parte del proyecto comunitario. No se trata de actores, músicos, cantores o artistas en general sino de vecinos ejerciendo su derecho a hacer arte, a construir significados y símbolos, así como a desarrollar sus capacidades expresivas y creativas en este proceso.

3.3. El barrio como artefacto cultural

Como señalábamos, en el caso de Buenos Aires los grupos de teatro comunitario se organizan territorialmente tomando como referentes de esta territorialidad a los barrios de la ciudad. Aquí nos interesa continuar con el análisis de los procesos identitarios puestos en juego por parte de los vecinos-actores, teniendo en cuenta a la categoría de “barrio” y cómo es utilizada en la construcción de este sentido de pertenencia.

De acuerdo con Gravano (1995) hay dos aspectos que enmarcan al barrio como concepto. Por un lado, esta noción se utiliza para denotar la situación de diferenciación dentro de la sociedad industrial del Siglo XIX; siendo un indicador de segregación en el uso del espacio urbano de determinados sectores. Por otro lado, habría un uso connotador de determinados valores que hacen a la convivencia y a la calidad de vida urbana en comunidad. Así, el barrio conceptualmente se construiría entre el ideal de la vida social comunitaria y el caos de la ciudad moderna (Gravano, 1995).

En este sentido, en el caso de Buenos Aires, es interesante retomar el planteo de Adrián Gorelik quien sostiene que el barrio aparece como unidad urbana a finales de 1910. Sin embargo, este autor señala que si se toma la acepción de este término según las viejas ciudades europeas no sería propio hablar de “barrios” en el caso de Buenos Aires, ya que no se trata de espacios físicamente divididos sino de estructuras abstractas. Así, Gorelik (2010) sostiene que el resultado de la expansión cuantitativa de la ciudad sobre la pampa no fueron los barrios sino unas pequeñas comunidades fronterizas que él denomina vecindarios, en las cuales prevalecían relaciones sociales inmediatas, del orden de lo privado y producto de la necesidad. Estos vecindarios se transformarían en barrios cuando aquellos se resignificaron por la aparición de un espacio público de escala local constituido por un proceso de formación de instituciones vecinales y por la producción de una moderna cultura popular (Gorelik, 2010). El barrio nació de la modernización que avanzaba sobre la ciudad y, al mismo tiempo, estaba condenado a negarla en pos de una construcción nostálgica de aquellas relaciones vecinales supuestamente perdidas. De acuerdo con aquel autor, el nacimiento del barrio no podría haberse producido sin una relación mitificada con ciertas tradiciones originarias. Por lo tanto, este “artefacto cultural” (Gorelik, 2010) es el producto de un proceso de construcción pública a cargo de instituciones sociales que lo constituyen como un espacio público, así como el resultado de un proceso de construcción mítica que lo vinculó con una naciente cultura popular masiva a través de la literatura, el tango, el fútbol (entre otras expresiones).

En concordancia con este punto de vista, Menazzi (2008) señala que la noción de barrio surge fuertemente en las décadas del '20 y del '30 asociada a la construcción de una serie de atributos identitarios distintivos y una sociabilidad vinculada a relaciones primarias cara a cara. El barrio sería idealizado como lugar de lo tradicional y lo autóctono en contrapunto a la ciudad y al centro como espacio del anonimato. Es así que, siguiendo a la autora, se realizaría una equiparación de los términos barrio y comunidad³⁷. Menazzi sostiene que, a pesar de esta equiparación, es peligroso igualar las nociones de barrio y comunidad, ya que puede llevar a olvidar que el barrio es parte de la ciudad moderna y está sujeto a sus dinámicas.

A diferencia del resto de los grupos de teatro comunitario de la ciudad, Matemurga no se conformó como un proyecto territorial sino que se asentó en un barrio cuatro años después de haberse formado. De esta manera, consideramos que se dio un proceso inverso al que han atravesado otros grupos que surgieron como una iniciativa barrial y que partieron de esta territorialidad para recuperar historias locales, así como construir lazos vecinales. En el caso que trabajamos, la construcción de una representación de lo barrial siguió a la conformación del grupo como proyecto artístico.

Como señalábamos anteriormente, un referente significativo en la práctica de estos grupos es el “barrio”. De hecho, los nombres de los grupos siempre se refieren al barrio al que pertenecen. Esta territorialidad que construyen estos colectivos se manifiesta en tres niveles. Por un lado, un nivel performativo que tiene que ver con la ocupación de espacios públicos como parques y plazas para realizar festejos o hacer funciones -muchas veces en el marco de una fiesta el grupo presenta una de sus obras-; en estas oportunidades este espacio es muchas veces transformado de un lugar de paso a un escenario artístico y de sociabilidad. Por otra parte, lo territorial se construye en las temáticas de las obras, ya sea recuperando historias no oficiales o que marcaron a una población o denunciando alguna problemática vinculada al uso del espacio público. Finalmente, un último eje territorial es construido a partir del relacionamiento con organizaciones barriales o instituciones que inciden en la vida de los vecinos; ya sea organizando eventos conjuntamente o participando directamente en alguna conmemoración o reclamo.

³⁷ Entendiendo a ambos como tipos ideales, el concepto de comunidad fue tradicionalmente definido en contraste con la noción de “sociedad” para pensar desde la sociología las problemáticas que aquejaban a las sociedades europeas del siglo XIX luego de la Revolución Industrial y los cambios en las formas de vida que se producían con las migraciones del campo a la ciudad (Menazzi, 2008).

Se pueden destacar dos momentos importantes en el proceso de territorialización de Matemurga vinculados a los ejes de territorialidad que construye el Teatro Comunitario.

A nivel de lo performativo, Matemurga resalta en su libro la realización por primera vez de una fiesta en la puerta de La Matería y cómo lograr eso fue recuperar algo de la vida vecinal que se encontraría perdida. Así lo recuerdan:

“(…) por primera vez en mucho tiempo, [los vecinos de la cuadra] salían a mirarse a la vereda, a jugar, a compartir el espacio público de esta manera, a recordar que alguna vez esto existió, a comprobar que puede volver a existir. No como antes, porque ya somos otros. No como entonces, cuando la gente sacaba las mesas y organizaba la Navidad con los otros vecinos. No como ayer, no tal cual, pero sí con el deseo de celebrar la vida junto a los demás: la comunidad, el barrio” (G.T.C. Matemurga, 2013: 156)

Por otro lado, al preguntarle a una integrante del grupo acerca de las distintas procedencias de los vecinos de Matemurga, me explicaba:

“Una parte de los integrantes del grupo no somos de Villa Crespo. Lo que pasa es que ahí empieza a jugar la transmisión oral, la observación y el vivir cosas con el grupo. Por ejemplo, nosotros pintamos un mural. Para pintar ese mural se hizo una investigación sobre Villa Crespo, los personajes. O sea, yo no pertenezco a Villa Crespo pero yo ahora no tengo solamente mi barrio. A esta altura, tendré como cuatro barrios. Mi barrio de nacimiento que es este, Caballito. Mi barrio de crianza y de vivir toda la vida, Ramos Mejía. Mi barrio actual, Ciudadela. Y mi barrio artístico. O sea yo soy de Matemurga y soy de Atlanta por ejemplo, soy bohemia. Tengo un equipo de fútbol que es original, River. O sea, lo popular, lo amado. Cosas donde uno, ¿te das cuenta? pone el corazón. Yo soy de Villa Crespo a través de Matemurga y soy bohemia a través de Matemurga. O sea, yo no soy de Villa Crespo pero soy. ¿Se entiende?” (Entrevista a integrante de Matemurga, 08/08/2012).

De esta forma, entendemos que el barrio funciona como un “artefacto cultural” (Gorelik, 2010) que opera activando una tradición selectiva en términos de Williams (2009), es decir “(...) una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo en el proceso de definición e identificación cultural y social.” (Williams, 2009: 153). Así, los vecinos apelan al barrio como reducto de lo comunitario seleccionando algunos de los sentidos que circulan alrededor de esta categoría de la vida cotidiana. Más allá de la realidad histórica o no de esta representación, los vecinos operan mediante una tradicionalización conectando enunciados y prácticas actuales con discursos del pasado (Bauman y Briggs, 1996); así se pone de relieve su agencia en la creación de significados. Los procesos de tradicionalización orientan la práctica de los agentes como apropiaciones dinámicas realizadas desde la actualidad. Estas operaciones refuerzan un sentido de pertenencia al grupo y, al mismo tiempo, legitiman la inserción de su práctica teatral y comunitaria en el espacio barrial. El territorio aparece así más como un producto de la actividad humana que como un dato preexistente de la realidad.

4. El Teatro Comunitario y el arte como un derecho

En este capítulo hemos presentado el contexto de surgimiento del grupo de teatro comunitario Matemurga de Villa Crespo haciendo énfasis en cómo fueron surgiendo a lo largo de los '90 nuevas formas de lucha y de cuestionamiento a un discurso hegemónico representado por el neoliberalismo. Pudimos ver que a lo largo de estos años se estableció una sociedad de consumo que favoreció la consagración de un modelo de ciudadanía basado en el consumo de bienes y servicios (García Canclini, 1995; Wortman, 2009). Asimismo, sostuvimos que si bien durante décadas existió un modelo de integración de las clases medias que giró en torno a lo público, el uso de espacios de socialización y a la generación de instituciones vecinales (Svampa, 2005); este modelo se vio afectado por la crisis económica que atravesó diferencialmente a las distintas capas medias así como por el desarrollo de un consumo doméstico de productos de la industria cultural.

Frente a todos estos cambios también se modificaron las formas de lucha de los sectores movilizadores dejando de lado formas instrumentales en favor de acciones autoafirmativas en las cuales las identidades jugaban un rol muy importante como medio de reivindicación (Zibechi, 2003). Estas transformaciones se dieron en detrimento de formas de lucha más

instrumentales que subsumían a los sujetos a lógicas que les eran externas. Esto es, la lógica de la acumulación de acciones a favor de los fines últimos que se imponían más allá de las subjetividades de los actores.

En este marco la cultura se tornó un terreno de disputa, una forma de poder y de control respecto de quién debe pertenecer o estar en determinados lugares, acceder a recursos o ser reconocido y legitimado socialmente (Bayardo y Lacarrieu, 1999). La cultura tomó un lugar relevante en los procesos de reconocimiento y negociación de identidades, en los que el Estado-nación fue perdiendo el carácter de referente hegemónico que antes tenía. Esto permitió la emergencia de identidades fundadas en otras marcas tales como la etnia, el género, la edad, los estilos de vida, etc.

Analizar el Teatro Comunitario teniendo en cuenta este contexto no es menor. Creemos que esta práctica artística se encuentra profundamente vinculada con los procesos de reivindicación identitaria y reclamos de ciudadanía que estamos señalando. Es en la construcción de un sentido de pertenencia que los vecinos-actores reivindican el derecho a llevar a cabo su actividad en la ciudad y construyen líneas de sentido con un pasado significativo que legitima estas reivindicaciones. En el caso de Matemurga podemos ver cómo un grupo, surgido en un contexto donde se hacían visibles o se conformaban iniciativas que hacían de la cultura una forma de resistencia, fue insertándose en un género particular, el Teatro Comunitario, y apelando a estrategias de tradicionalización que los autorizan a hacerlo.

Ahora bien, hay un punto donde creemos que estos planteos acerca de las reivindicaciones identitarias y el arte como transformación pueden ser vinculados. Este punto tiene que ver con otra cara de los procesos de construcción de identidades donde se construyen relaciones de poder en torno a la capacidad de identificar, decidir quién es quién; esto es, “(...) los sistemas de categorización, formalizados, codificados y objetivados desarrollados por instituciones poderosas y autoritarias.” (Brubaker y Cooper, 2001). El arte como proceso creador vinculado a lo lúdico, como veíamos, es comprendido por estos actores como una puerta hacia la generación de una agencia creativa en los sujetos que les permite verse a sí mismos ya no como objetos pasivos de la realidad sino como actores que tienen en sus manos la capacidad de crear realidades, de nombrarse a sí mismos, de construir nuevas corporalidades, de elaborar sus propios relatos. En este sentido, la noción de derechos culturales ayuda a comprender de qué tipo de reivindicaciones hablamos en tanto que estos

“(…) no se restringen -como quieren algunos- a la posibilidad de informarse, instruirse o expresarse a partir de lugares sociales implícitamente postulados como fijos o de compartir un conjunto bien delimitado y universal de derechos, sino que incluyen, necesariamente, el derecho de constituir y reordenar diferencias, identidades e identificaciones: el derecho a cambiar, a recusar o a reinventar tradiciones” (Arantes, 1999: 150).

En el siguiente capítulo continuaremos profundizando el análisis de nuestro caso de estudio abordando uno de sus espectáculos, *Zumba la risa*, como actuación cultural para estudiar cómo en un contexto de actuación específico se ponen en juego estas identidades.

Capítulo 4: Las presentaciones de Matemurga como actuaciones culturales. Apropiación del espacio público y construcción de un relato



*Fotografía de Julio Locatelli
Zumba la risa
Grupo de Teatro Comunitario Matemurga*

Hasta aquí hemos desarrollado algunos aspectos que hacen al Teatro Comunitario y hemos presentado la experiencia de un conjunto que, sin haberse originado como un grupo de teatro, fue adquiriendo estas características. Estas cuestiones que señalamos tienen que ver con que esta práctica se construye sobre un eje de acceso democrático y colectivo a la cultura. En este sentido, la propuesta del Teatro Comunitario pasa por una democratización con participación activa de los sujetos en la elaboración cultural de significados y en la forma en que una comunidad decide construir sus vínculos sociales. Esta iniciativa toma a la cultura como un derecho y como un espacio de reconstrucción de la experiencia colectiva partiendo de la creación de relaciones directas y cara a cara entre los ciudadanos. De esta forma, se promueve la exploración de capacidades expresivas, comunicativas y artísticas conjuntamente con la participación y organización comunitaria a través de la creación teatral.

Tal como mencionamos en nuestra introducción para abordar las presentaciones teatrales de este grupo recurrimos a la herramienta que nos brinda el concepto de “actuación cultural”. La actuación, en tanto puesta en acto de un texto, es comprendida por Richard Bauman como un “modo de habla especialmente marcado que realza o representa un marco interpretativo especial dentro del que el acto de habla debe ser entendido.” (Bauman, 1992: 2). El foco de atención en estos actos está puesto en la habilidad desplegada por el/los o la/s intérprete/s y en su eficacia sobre la audiencia que deberá evaluar su interpretación. Las actuaciones 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. Por lo tanto siempre tendrán un aspecto único y emergente producto de estas circunstancias.

Ahora bien, existen acontecimientos en los que la actuación es el atributo fundamental, se trata de contextos de actuación destacados por una comunidad. Estos acontecimientos que suelen ser de mayor escala que las actuaciones orales individuales, son denominados actuaciones culturales. Cada una de estas actuaciones constituye un evento discreto y complejo, planificado con anticipación, temporal y espacialmente limitado, con un programa establecido, con intérpretes definidos y coordinado públicamente para que la audiencia asista

(Bauman y Stoelje, 1988; Bauman, 1992). 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. Por esta razón en las actuaciones los actores son llamados a controlar y manipular conscientemente los elementos formales de un sistema comunicativo haciéndolos y volviéndose ellos mismos conscientes de sus mecanismos. Esto hace al concepto de actuación cultural sumamente útil para analizar ciertas actividades o eventos, ya que nos permite ver la agentividad de los actores para ponerse en diálogo con un sistema cultural, con una historia y una tradición. Por eso las actuaciones nunca son reproducciones de un modelo sino que en ese diálogo los agentes introducen sus propias modificaciones y resignificaciones.

En este capítulo comenzaremos abordando uno de los espectáculos de Matemurga, *Zumba la risa*, para presentar una actuación del grupo que será tomada como referencia, describiendo las distintas instancias del evento y los cambios producidos en el espacio. Luego, analizaremos la obra teatral, la temática que aborda, los códigos y géneros a los que se recurre. Una vez presentado el contexto de actuación y descrito el espectáculo, reconstruiremos algunos aspectos del proceso de elaboración de la obra a partir del testimonio de una integrante que formó parte de la Comisión de Dramaturgia. Lo que nos interesa aquí es indagar cómo estos actores construyen un relato y lo ponen en acto, cómo hacen uso de una cierta competencia cultural que creemos es necesaria para elaborar este tipo de obras teatrales.

Finalmente, veremos algunos sentidos acerca de la relación entre arte y política que pudimos encontrar, los cuales orientan a estas actuaciones.

1. La actuación en espacios callejeros

Las actuaciones que realizan los grupos de teatro comunitario constituyen eventos verdaderamente festivos en los que se busca obtener una amplia convocatoria barrial. La presentación de las obras se da en el marco de eventos que exceden al espectáculo en sí mismo, constituyen contextos que generan un espacio de socialización tanto entre quienes participan como público, así como entre estos y los vecinos-actores. Es decir que el acontecimiento no empieza ni termina con la obra propiamente dicha, sino que se fomentan

los momentos de interacción social, situación profundamente conectada con la intencionalidad de recuperar el carácter ceremonial del teatro que analizamos en el capítulo 2.

Para examinar la estructura que tienen estas actuaciones tomaremos una presentación realizada en el marco de una fiesta organizada por Matemurga en la calle Tres Arroyos de la Ciudad de Buenos Aires, donde se encuentra ubicado el galpón que alquilan. Esta actuación tuvo lugar en marzo de 2012.

Matemurga suele organizar un festejo de apertura y de cierre del año en el que se convoca principalmente a los vecinos y vecinas del barrio pero también a quienes deseen participar, así como al resto de los grupos de teatro comunitario que puedan acercarse. Si bien durante el año se realizan distintos eventos dentro La Matería –nombre que se le da al espacio de ensayo-, estas fiestas se llevan a cabo en la calle que da entrada al galpón y por esto también se aprovecha el clima cálido de estas épocas.

Así, unas semanas antes se designa quiénes se encargarán de la difusión, principalmente realizada a través de las redes sociales, correo electrónico, volantes distribuidos en el barrio, la página web del grupo y la de la Red Nacional de Teatro Comunitario. Asimismo, antes del evento es necesario solicitar un permiso para actividades en espacios públicos, el cual es tramitado en la Dirección General de Ordenamiento del Espacio Público dependiente del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. También se reparten tareas específicas: se establece quiénes estarán a cargo de cada tarea el día del festejo, es decir quiénes actuarán, quiénes atenderán la mesa de comidas, prepararán comida para esta mesa, quién será responsable de la parrilla, cobrará la comida y bebida, realizará alguna actividad antes de la función con los vecinos, colocará las luces, el sonido, armará y desarmará la escenografía, quién se quedará en la mesa que vende objetos del grupo y quiénes dispondrán las sillas para el público. De esta forma, las responsabilidades deben estar lo mejor distribuidas y lo más claras posible. No se trata de un evento espontáneo sino que requiere de planificación, articulación con agentes oficiales y coordinación de tareas entre los propios integrantes.

El día del evento algunos vecinos-actores llegaron varias horas antes al galpón para avisar a los vecinos que vivían en la cuadra que se cortarían las calles. Se informó el horario en que esto se llevaría a cabo con el fin de que quienes desearan retirar sus vehículos de la cuadra lo hicieran antes de que el espacio fuera dispuesto para la colocación de asientos y de la escenografía. Una vez dado este aviso, se colocaron las sillas y la escenografía, se instalaron

los equipos de iluminación y de sonido. Asimismo, se colgaron banderines de colores que cruzaban la calle de una vereda a la otra y se puso música por altoparlantes. Se armó la mesa de venta de comida dulce y salada, así como de bebida y se prendió el fuego para la parrilla.

Para esta ocasión se decidió organizar juegos con los vecinos que fueran llegando al lugar previo a la presentación de la obra *Zumba la risa*. De esta forma, se dispuso un espacio de confección de máscaras para quienes se quisieran acercar a pintarlas y unas horas antes de comenzar el espectáculo una vecina-actriz fue convocando a quienes estaban presentes a participar de juegos grupales que involucraban cantos y juegos con el cuerpo.

Así, tiempo antes de que comience el espectáculo teatral se creó una atmósfera que cambiaría radicalmente el clima de la cuadra. La música, los banderines, el espacio teatral construido en la calle (asientos, escenografía e iluminación), la gente yendo y viniendo, así como el aroma de la comida funcionaban como claves o señales de que algo “fuera de lo cotidiano” estaba comenzando. Algunos de los vecinos que iban llegando se sentaban en las sillas esperando que empiece la función, otros conversaban mientras comían y bebían en tanto otros participaban de los juegos.

Mientras todo esto sucedía los integrantes del grupo que actuarían en esa oportunidad estaban maquillando y vistiéndose adentro del galpón pero cada tanto alguno salía para ver qué sucedía o para preguntar algo. Es decir, no se mantuvo la separación entre el público y los actores que normalmente hace en el teatro convencional que los primeros no puedan observar los entretelones de la función.

Al acercarse el horario pautado para que comenzara la función se dieron por finalizados los juegos y los vecinos-actores, encarnando a sus personajes, se colocaron en dos grupos entre el público sin ingresar aún al espacio escénico. Antes de que empezara la obra hubo unos minutos de presentación donde la directora contó brevemente de qué trataría el espectáculo, qué es el Teatro Comunitario y comentó que cualquiera podía acercarse y participar de este grupo o de algún otro, que no hacía falta haber hecho teatro y que no había límites de edad para ingresar. Luego, otra integrante explicó cómo la agrupación se sostiene, invitando a los espectadores a formar parte de los “amigos de Matemurga”³⁸ y ofreciéndoles pasar por el stand donde se vendía el CD de su primera obra *La Caravana*, remeras y pines.

³⁸ Se trata de un sistema utilizado por varios de estos grupos en el que vecinos del barrio o gente que suele asistir a estos eventos participan de una red en la que abonan una cuota mensual para ayudar a que el grupo se sostenga económicamente.

Una vez finalizada esta introducción, que se realiza en todas las actuaciones del grupo y sirve para contextualizar aquello que el público está por ver, la directora se retira del centro de la escena y comienza la función. Se escucha una carcajada que el público no sabe de dónde proviene, aparecen tres personajes que representan a un obispo, a un conquistador y a una reina en un pedestal y la risa se detiene. En ese momento entran unos segundos a escena tres ancianas que hablan entre ellas preguntándose si alguna vez existió la risa y luego vuelve a entrar la directora, ya en su personaje, realizando la siguiente introducción:

Una calle, una noche, tal vez de carnaval...una foto. Quizás pase algo...

¡Acérquense vecinos, vecinas! Será una noche maravillosa. Sí, sí es acá. Vengan, para ser inmortalizados en la mejor imagen jamás vista en este barrio. ¿Hay alguien, acaso, que no quiera quedar en la memoria?

Maestro, por favor 1,2,3,4.

Entonces ingresan primero los músicos que se sitúan a un costado, empiezan a tocar sus instrumentos y en ese momento entran a escena los vecinos-actores que se encontraban entre el público. El desarrollo de la obra y los recursos utilizados serán analizados en el apartado siguiente.

La función terminó con una canción elaborada enteramente por la dirección artística en la que cantan todos los vecinos-actores y suelen sumarse los integrantes que no actuaron. El público aplaudió y se desarmó el elenco, algunos fueron a saludar a quienes conocían entre los espectadores y luego se fueron a cambiar. Mientras tanto otros integrantes pasaron una “gorra” entre el público para que este pudiera colaborar con el valor monetario que consideraran apropiado por la función³⁹.

Luego se retiraron los asientos, la escenografía y los equipos de iluminación, los vecinos-actores aprovecharon para comer y tomar algo del buffet. La fiesta se cerró con música, quienes quisieran podían quedarse y compartir el momento con el grupo.

³⁹ El “pasar la gorra” es generalmente el momento en que los artistas obtienen una retribución económica en un espectáculo callejero. Se puede llevar a cabo de diferentes formas pero en el Teatro Comunitario, en los espectáculos que se realizan al aire libre, suele estar a cargo de dos o tres integrantes que se mueven entre el público mostrando alguna clase de sombrero donde los espectadores colocan el dinero que pueden o que consideran apropiado por la obra. Suele ser una manera de ofrecer espectáculos de manera más accesible para quienes no pueden asistir a un teatro sin que los artistas dejen de obtener un ingreso para sus futuras actuaciones.

Con algunas variaciones, podemos decir que la estructura de esta actuación se repite en las actuaciones que Matemurga realiza en otros eventos barriales.

Si bien Matemurga -así como gran parte de los grupos de Teatro Comunitario de la Ciudad de Buenos Aires- no actúa sola o exclusivamente en espacios callejeros- hay una valoración especial respecto de este espacio de actuación que tiene que ver con la posibilidad de transformar ciertas ideas o creencias que según estos vecinos-actores están arraigadas en los ciudadanos de la ciudad. Veamos la explicación de la directora de Matemurga al respecto:

“El Teatro Comunitario va a lugares muy profundos de las creencias, de las relaciones humanas, pero de las relaciones comunitarias también. Les doy un ejemplo muy concreto y para ser breve. Nosotros generalmente hacemos eventos en la calle, cortamos la calle. Es bastante difícil en la Ciudad de Buenos Aires cortar la calle para hacer algo, no sólo porque el permiso te lo dan el último día a última hora sino porque los mismos vecinos, algunos vecinos de la cuadra, muchas veces se oponen. ¿Por qué? No se por qué, pero hay como un temor a que la gente se junte. Entonces uno también empieza a comprar eso. Qué difícil que es ¿no estaremos exponiendo a la gente?, se va a armar lío. (...). Entonces llega la mañana y aunque la actividad empieza a las seis, siete de la tarde, a las once, doce, algunos ya estamos. Como repartimos cartas diciendo ‘por favor, vecino, corra el auto’ y vemos que no pasa nada, pensamos qué difícil que va a ser. Y a medida que van pasando las horas y llegan los integrantes, somos cada vez más. Y uno se ocupa de ir a tocarle el timbre a tal, y aparece algún vecino que sí está de acuerdo y otro vecino que también. (...). Y la que se quejó de que hagan ruido o lío en la vereda, porque no se qué y no se cuánto, como ve que empieza a llegar gente y nos ponemos a jugar, y los chicos juegan con los grandes; y hay música y hay bombitas de colores y hay banderines, entonces se acerca a la función. Y de pronto se desvirtúan todos esos supuestos sociales acerca de que ‘deben ser esos jóvenes revoltosos’ y toda esa cosa de ‘¿quiénes serán esos que van a venir y nos van a arruinar la cuadra?’, ‘perdimos la tranquilidad’ y ‘hay mucho ruido’” (Entrevista a Edith Scher, FFyL en Canale-Infantino, 2013: 93)

Se pone de manifiesto, entonces, un conflicto que tiene que ver con el uso del espacio público. Scher manifiesta cierta desconfianza de algunos vecinos, en principio, a una utilización colectiva de ese espacio por la ruptura que esto genera en el habitual transcurrir de la vida vecinal. Se generarían ruidos y olores no cotidianos, es necesario retirar los vehículos de sus lugares normales, aumenta la iluminación y la cantidad de gente que circula por la vereda. Frente a esto los vecinos-actores de Matemurga tienen que hacer un trabajo desde temprano que habitúe y prepare a los vecinos para los cambios que se avecinan. De esta forma, vemos todo el trabajo previo que requiere realizar este tipo de eventos, desde lo burocrático pero también desde lo comunitario, ya que su desarrollo se enfrenta directamente a un orden establecido tanto espacial -al modificar materialmente la disposición del espacio- como culturalmente- al chocar con un “habitus” (Guerra Manzo, 2010) que entra en conflicto con los cambios que el grupo busca en el espacio urbano y en la vida social del barrio.

2. Análisis de *Zumba la risa*

2.1. Estructura de la obra y recursos utilizados

Como mencionamos en el capítulo 3 *Zumba la risa* narra la historia de un barrio que no recuerda cómo reír. A lo largo de la obra se relatan tres versiones acerca de por qué se ha perdido la risa.

El espectáculo se desarrolla en tres planos. Al fondo y sobre una estructura que representa un pedestal están los “poderosos”, dos actores y una actriz que representan a un obispo, a un conquistador y a una reina respectivamente. En el centro, más adelante del pedestal está gran parte del elenco que representa al barrio que no recuerda como reír y en uno de los laterales del espacio escénico están los músicos que tocan la batería, dos guitarras y un acordeón que es interpretado por la directora quien por momentos interviene actuando con el barrio. Por último, en varias escenas de la obra aparecen tres ancianas que relatan tres narrativas de lo que podría haber sucedido una noche en el barrio cuando un fotógrafo se acercó para retratar a los vecinos. Estos tres relatos comienzan con la afirmación del fotógrafo de que aquello que los vecinos hacen al momento de retratarlos no es risa. Esta risa artificial es representada por máscaras, con sonrisas exageradas, que poseen todos los vecinos-actores y que se colocan al momento de posar para la foto.

Cada una de las narrativas sobre de “lo que sucedió en el barrio” relata aspectos típicos de distintos momentos históricos del país. Estos aspectos son referidos al público a través de canciones y de personajes representativos de alguna época.

El primer relato sostiene que, a raíz de la afirmación del fotógrafo de que los vecinos no sabían reír, se convoca a ciertas “eminencias” para que den su opinión acerca de por qué los vecinos no pueden reír. Estas “eminencias” son un médico, un “pai” y un cura acompañado por tres monjas y un monaguillo. El médico sostiene que el problema es biológico y que es necesario aplicar un tratamiento muy invasivo -representado por una jeringa gigante- para solucionarlo. Por su parte, el “pai”, que hace claras referencias al famoso personaje del “manosanta” de Alberto Olmedo, pide dinero a cambio de dar la respuesta al problema.

La opinión del sacerdote es compartida a través del diálogo con las monjas y con los vecinos. El cura habla realizando afirmaciones y las monjas le responden cantando al ritmo de la famosa presentación de Carlitos Balá. Así mantienen el siguiente diálogo:

Cura: Hijos míos ¡pero si somos felices!. ¡Tenemos la gracia divina!

Monjas: Aquí llegó la fe, la fe, la fe
hermanos a servir, a rezar, a creer
la risa del Señor está en ti
y en todos nosotros.

Cura: ¿Para qué necesitamos esa "risa"? ¿Nos nos hace felices, acaso, el ayuno, el sacrificio?

Monjas: Sonríe el querubín, aleluyá
la gracia del Señor nos alegrará
un salmo y un amén ea ea apepei
que está todo bien

La segunda versión de lo que sucedió es que la risa fue robada y el barrio decidió enjuiciar al fotógrafo acusándolo de haber sido él quien la robó. En esta escena se suma un juez, un fiscal y un abogado defensor del fotógrafo. El vecindario representa al jurado.

En una parte del juicio, el barrio/jurado le canta al fotógrafo, al son de la marcha de la Copa Mundial disputada en 1978:

Señor, señor, usted es un traidor
¿Por qué robó? ¿Por qué se la llevó?
Es inmoral, también es anormal
Devuelvala, o a usted le irá muy mal.
No tiene fe, no tiene religión,
No tiene miedo, ¡ay qué fanfarrón!
Acaso está piantá..
Tal vez esté gagá.
Encierrenlo, que no ande en libertad.

Finalmente, la última narrativa relata una fiesta a la que concurrió todo el vecindario. Sin embargo, esta fiesta no fue un festejo espontáneo, sino todo lo contrario. Se trató de una fiesta de “derroche” pero aburrida, “monocorde”. Los vecinos que no recuerdan cómo reír bailan al ritmo de un famoso programa televisivo de entretenimiento de los '90⁴⁰. Cuando el fotógrafo intenta retratar al barrio, los vecinos se pelean y se empujan tratando de sobresalir y no juntarse unos con otros. Piden que se los retrate para acceder a la fama, que se alejen aquellos que se quejan (aparece una mujer diciendo que está desempleada) o aquellos que son “feos”.

En varios fragmentos de la obra, los personajes de “los poderosos” intervienen y el resto de los personajes quedan congelados como recurso comunicativo que evidencia el “poder”. Las intervenciones de los poderosos constan de canciones y gestos que ordenan, reprimen y dictan lo que sucede -o debería suceder- abajo entre los vecinos. Estas autoridades son quienes determinan cómo el barrio debe reír. Al comienzo de la tercera versión de la historia que acabamos de relatar, los “poderosos” cantan al ritmo de una famosa publicidad de una bebida de los años '90 la siguiente canción:

¡Va todo bien!
va todo...bien
Me quiero, me copo, me cuido ¡ya!
la gente me mira y quiero más

⁴⁰ Este programa es “Ritmo de la noche” a cargo del conductor-productor Marcelo Tinelli.

me tomo una línea, me viene un flash
que siga la fiesta, ¡abrí el champagne!

Va todo bien,

Va todo.....bien

Te pido mercado, un mate importado
dinero limpito un loft reciclado,
recurso eficiente, servicio excelente
es la panacea de toda la gente.

Va todo bien,

Va todo.....bien

En el final del último relato, se ve que algunos vecinos comienzan a dejar de bailar individual y rígidamente para jugar unos con otros. Este juego se contagia a todos y la “verdadera” risa empieza a aparecer. Esta carcajada termina haciendo que parte del pedestal en el que estaban los “poderosos” se caiga mostrándolos en ropa interior ridiculizándolos. En ese momento todos estallan en risa y el fotógrafo puede sacar la foto.

De esta manera, el espectáculo brinda una reflexión acerca de distintos momentos históricos, ideologías e instituciones hegemónicas de la historia argentina que han recortado o reprimido la risa cuestionadora del pueblo de acuerdo con la obra de este grupo. A través de los ejemplos señalados, vemos representado al golpe militar de 1976, la represión y persecución que sufrió el país en esos años. Asimismo, se hace presente la institución eclesiástica a través del cura y de las monjas preguntándose para qué la gente necesita reír, vinculando la risa pérdida de carnaval con lo “deforme”, lo “animal”, la “tentación”. En el final de la obra, se hace referencia a la década de 1990⁴¹ como una “fiesta” desenfadada a través del programa televisivo “Ritmo de la noche”, haciendo referencias implícitas en las

⁴¹ Esta década es reconocida en la historia argentina por la definitiva instalación del paradigma neoliberal. 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 de las industrias, incremento de la deuda externa y endeudamiento del estado, así como un aumento de los niveles de pobreza en la población. Todas estas medidas agudizaron un proceso de crisis social, política y económica que venía desarrollándose desde décadas atrás. A nivel cultural, esta época se caracterizó por un fuerte énfasis en el consumo y en la exhibición del mismo, discursos que valoraban todo lo asociado con un “primer mundo” en detrimento de la industria nacional (Svampa, 2000; Alayón y Grassi, 2005).

canciones a los discursos individualistas y consumistas de la época, a la valoración de todo lo proveniente del “primer mundo”, la superficialidad y la negación de los crecientes procesos de exclusión social.

Esta obra teatral organiza en su desarrollo diferentes códigos expresivos y comunicativos a través de los que establece conexiones indexicales con otros discursos. Podemos resumir estos códigos en rítmico, las canciones -letras y melodías-, visual -vestuario, maquillaje, plástica-, coreográfico y gestual. Estos lenguajes se combinan para expresar mensajes acerca de la realidad.

Podemos observar un código rítmico a cargo del grupo de músicos que va pautando los movimientos de los actores y el desarrollo de la historia relatada. Es un recurso comunicativo-expresivo estrechamente vinculado con el devenir del relato porque pauta las coreografías de los actores, la entrada y salida de personajes del centro de atención, el ingreso de las “ancianas”, las intervenciones de “los poderosos”, entre otros elementos de la obra.

Este código rítmico está estrechamente vinculado con otro código musical y poético, que refiere a las canciones. En este sentido, la obra comienza con una canción de apertura que marca el comienzo de la historia. En su primera estrofa dice

Zumba la risa rabiosa, la risa procaz,
truena la risa volcánica, roja, mordaz,
grita y golpea en el pecho que quiere salir,
aunque quisieron matarla, no quiere morir.

Esta canción abre el espectáculo dando pistas acerca de lo que se relatará y señala la creencia en una risa rebelde que ha sido callada. A lo largo de la obra se apelará a varias canciones como modo de narrar de forma satírica lo que va aconteciendo; canciones que expresamente retoman melodías ya utilizadas en otros contextos o para otros fines. Hemos podido observar algunos casos de esto con los ejemplos de los distintos momentos de la obra.

Al final del espectáculo dos o tres actores cantan una canción que cierra la historia y, luego, todos juntos cantan un ensamble a tres voces de la canción que inició el relato.

Por otro lado, son de gran importancia para la construcción de esta narración el vestuario, la plástica y el maquillaje; los cuales podemos incluir como código visual. El

vestuario está inspirado en la ropa que se vestía en la década del '30, todas las prendas son blancas o color crema, no hay diferencias en este sentido entre los actores. La escenografía -el pedestal de “los poderosos” y un estrado que utiliza el juez al momento del juicio- tampoco sale del color crema, en distintas tonalidades. Todos los personajes, incluyendo a los músicos pero exceptuando a “los poderosos”, tienen sus rostros maquillados de color blanco, con círculos grises alrededor de los ojos haciéndolos más oscuros. De esta forma, dan la sensación de estar enfermos. “Los poderosos” usan vestuario característico de sus personajes; tanto su indumentaria como el maquillaje con que cubren sus rostros son color bronce.

Respecto de la plástica, se resalta la utilización de máscaras con sonrisas muy exageradas que los personajes se ponen cuando intentan reír.

Por último, otro código al que se recurre como recurso comunicativo-expresivo es el movimiento coreografiado de los actores en escena y la gestualidad. Esta obra cuenta con más de 30 actores en escena durante todo el espectáculo y los movimientos de los personajes durante los distintos momentos están complejamente coordinados para que la presencia de tantos actores no sea confusa para el público y puedan comprenderse los distintos momentos de la historia. Asimismo, las coreografías y las gestualidades hacen a la narración del relato, es decir, hacen a la construcción de sentido. A través de estos movimientos pautados se entiende el pasaje de una versión a la otra de lo que sucedió en el barrio, se comprende su actitud frente a la aparición de los distintos personajes individuales que intervienen -el médico, el cura, el “pai”, el juez, el fotógrafo- aunque el personaje colectivo del barrio no explicita verbalmente lo que piensa. Por otro lado, se hace un fuerte hincapié en que los actores miren siempre al público, aunque estén dialogando con otro personaje. Esto construye una relación de complicidad con los espectadores.

Las actuaciones como esta ponen un fuerte énfasis en

“(…) la comunicación densamente simbólica y multidimensional, más que las formas literales y univalentes asociadas a la vida cotidiana y a las necesidades de supervivencia, se emplean mecanismos formales y principios transformadores para poner las distintas partes en movimiento y dotarlas de sentido” (Bauman y Stoelje, 1988: 7).

No sólo importa lo que se dice sino también cómo y con qué recursos se lo dice.

Se trata de una obra en la que lo musical juega un rol fundamental, ya sea desde las melodías, las coreografías y las gestualidades que siguen el ritmo de la música hasta las letras de las canciones. El recurso musical ha sido ampliamente utilizado por múltiples géneros teatrales, muchos de ellos considerados “populares” o de llegada al gran público⁴². Por un lado, este recurso tiene una clara veta de entretenimiento, ya que la musicalización de los espectáculos suele hacerlos más llevaderos para el público y no tan centrados en la palabra como forma de expresión. El retomar melodías difundidas y reconocibles es un recurso útil que suele llamar la atención, apela a la memoria auditiva de la audiencia y sirve para resumir significados. Por otro lado, como suele ser señalado por los directores y directoras de Teatro Comunitario, el uso prioritario de canciones para narrar lo que sucede en las obras no sólo es una forma de condensar sentidos sino también de hacer hablar a los personajes colectivos, como “el barrio”, ya que de otra forma sería difícil que todos se expresen al unísono (Bidegain, 2007; Scher, 2010).

2.2. Despliegue de competencias en la construcción del relato

Como anticipamos en el Capítulo 2, existe cierta regularidad en el funcionamiento de las comisiones de dramaturgia de los grupos de teatro comunitario. Es decir, por lo general los integrantes de esta comisión retoman las discusiones e improvisaciones de los vecinos-actores para construir el libreto de la obra, le dan una “forma” al hilo conductor de la historia que se va construyendo, eligen o elaboran las canciones, escriben las letras y los diálogos.

Entonces, el concepto de actuación hace foco en la habilidad y destreza del ejecutante y la pone a disposición de una audiencia para ser evaluada. El despliegue de esta habilidad nos indica que existe una agencia por parte del intérprete para manipular los textos que componen ese acto de comunicación. Es decir que “(...) las ejecuciones (*performances*) trasladan el uso de recursos estilísticos heterogéneos, significados sensibles al contexto e ideologías en pugna a una arena de reflexión donde pueden ser examinados críticamente” (Bauman y Briggs, 1990: 6). Este uso que realizan los actores de ciertos recursos comunicativos y expresivos constituye

⁴² Principalmente si pensamos en ciertos tipos del género chico español y criollo como las zarzuelas chicas, el sainete lírico. Inclusive si pensamos en géneros que combinan lo teatral y lo musical como la murga uruguaya.

descontextualizaciones y recontextualizaciones de los textos, proceso de transformación en el que se les puede asignar significados, formas y funciones emergentes. En el caso de la obra *Zumba la risa* como venimos desarrollando se utiliza una serie de recursos comunicativos y expresivos que son dispuestos de manera que construyan el sentido total de la obra. Es decir, hay una elaboración formal y poética de esos recursos para que se comunique un mensaje.

Nos preguntamos entonces, ¿Cómo surgen esos recursos? ¿Existe una idea previa que se quiere transmitir y luego se busca la forma de hacerlo? Como sostienen Bauman y Briggs (1990), generalmente la relación entre los aspectos formales de un texto y la función comunicativa del mismo es entendida como un vínculo entre medios y fines, de manera que la forma adquiere significado en tanto toma conexión con un contenido o función. La forma en sí misma no tendría sentido, sería un contenedor vacío en espera de algún contenido referencial. Es decir que la relación entre significante y significado sería arbitraria (Saussure, 1916). Ahora bien, creemos a partir de nuestro trabajo de campo con Matemurga que esta relación es mucho más compleja, que las formas podrían no ser cuencos vacíos sin significado, que los actores son conscientes de esto y las manipulan.

En una entrevista con una integrante del grupo que participó de la Comisión de Dramaturgia de aquella obra, ella me explicaba

“En este grupo, me parece, nos preocupa la poética de lo que se muestre. No solamente lo que se quiere decir. En esa búsqueda poética de lo que se dice, que tiene que ver con la forma, encontras contenidos que no sabías que estaban. Y eso se ve mucho en dramaturgia. Hay cosas que aparecieron quién sabe por qué. Eso tiene mucho que ver con el trabajo creativo, donde vas por un lado y de golpe zas, y es un hallazgo y tiene que ver con lo formal. Sin embargo, te está diciendo otras cosas, no es simplemente un adorno. En cambio, hay grupos que se preocupan mucho o tienen un rasgo que, que se yo, es más 'esto es lo que queremos decir'. No es que no importa el cómo pero son más flojos, yo diría” (Entrevista a integrante de Matemurga, 15/11/2012)

Aquí surge un elemento que parece distinguir a Matemurga como grupo y que es interesante tener en cuenta. De otra forma, por momentos parecería que existe una

homogeneidad entre los grupos de teatro comunitario que no es tal, ya que hay cuestiones propias de cada grupo y sus miembros muchas veces utilizan o fomentan estos aspectos para diferenciarse. La diferenciación, en este caso, estaría dada entre grupos que transmiten más directa y explícitamente su mensaje y otros como Matemurga que se preocuparían más por la forma en que se transmite y no tanto porque el mensaje sea directamente decodificado. Por otro lado, surge una reflexión de una vecina-actriz respecto del proceso creativo de la obra en el cual se plantea que las estructuras formales no son simples moldes o no son un “adorno” que embellece el mensaje sino que significan e, inclusive, a veces los descubrimientos se producen buceando en las formas antes de pensar en la función o el contenido que se quiere transmitir.

En el caso de las canciones de *Zumba la risa*, muchas de ellas recuerdan y homenajean a cómicos populares de otros tiempos. Estas melodías fueron surgiendo durante la elaboración de la obra sin una idea previa de cómo serían utilizadas y a medida que se fue discutiendo acerca de “las distintas risas” que existirían, fueron descubriendo que utilizar este tipo de canciones también hacía a la construcción del sentido de la obra. Así, una vecina-actriz sostenía

“Todas estas cosas, todo esto no se pensó para nada. Esto es lo que yo te quiero decir. Entonces, esto aparece. Ahí nos damos cuenta de qué estamos hablando. (...) Cuando hice el texto del cura y Daniel le puso la música de 'Aquí llegó Balá'. Claro porque Daniel y yo somos de la misma generación y nos acordábamos bien de ese personaje. Entonces, empezamos a ver que había muchas cosas que iban apareciendo sin darnos cuenta. La música de Balá. (...) Es interesante que las canciones y las melodías también digan. Así como el vestuario dice, las luces dicen, la parte más plástica dice, la música también. El que sean melodías reconocibles para un público y que le traigan a la memoria algo que no está pero que está en algún lugar, es también interesante. (...) Uno sabe que eso está. Entonces por ahí lo descubre porque lo pone uno, porque uno tiene historia. Y nos fuimos dando cuenta de que las melodías que estábamos usando, sobretodo de la primera y la segunda versión, eran de cómicos” (Entrevista a integrante de Matemurga, 15/11/2012).

De esta manera, vemos que en la reconstrucción que se realiza del proceso de elaboración de la obra surge la idea de que ciertos recursos expresivos, en este caso las melodías, van surgiendo a partir de historias personales, de compartir cierto bagaje cultural del cual los vecinos hacen uso y luego van conectando con el sentido o el mensaje que quieren transmitir en el espectáculo. Este “uso” que los vecinos le dan a este “capital cultural” (Bourdieu, 1987) da cuenta de cierta 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).

La competencia comunicativa, entonces, tiene que ver con el conocimiento y la expectativa de quién puede o no hablar en ciertos marcos, todo lo que involucra el uso de la lengua y otras dimensiones comunicativas en marcos sociales particulares (Saville Troike, 2005). Así, se refiere al conocimiento y a las destrezas comunicativas compartidas por un grupo, aunque estos residan en forma variable en los miembros individuales.

Como señalábamos, la construcción de estos discursos implica una descontextualización de textos y su recontextualización en otro ámbito. En este caso, estamos hablando de melodías que fueron creadas en un contexto particular con un fin determinado y que aquí son recuperadas para transmitir otro mensaje. Melodías asociadas a un uso del humor por parte de cómicos de otras épocas son reapropiadas por estos vecinos para realizar una reflexión en torno a qué nos hace reír hoy por hoy y si la risa como forma de cuestionar al poder hoy en día existe. En este proceso, las canciones son resignificadas a partir de un despliegue competente por parte de estos actores y de esta forma construyen una autoridad arraigada en ese bagaje cultural que demuestran tener.

Así, creemos que lo que se transmite en estas obras no es sólo “una memoria” que se recupera cristalizada en la forma de ciertos géneros populares sino una dinámica popular de aprehender esos géneros o formas y desplegarlos en nuevas y distintas situaciones sin que se

pierda su eficacia. Los vecinos no toman estos rasgos genéricos para recordar que existen simplemente, se apropian de ellos y los utilizan para realizar una reflexión acerca de su realidad actual. De esta manera, el pasado se significa desde el presente a través de un proceso de tradicionalización en el que se llevan a cabo conexiones en los discursos entre enunciados actuales y discursos del pasado.

3. Valoraciones en torno a lo político en Matemurga

3.1. Lo poético y lo político

En el capítulo 2 retomamos una definición de teatro popular realizada por Héctor Alvarellos, miembro del Movimiento de Teatro Popular creado a mediados de los años '80. Por aquella época llevar el arte a la calle estaba vinculado con un ímpetu por denunciar los horrores de la represión durante la dictadura y recuperar festivamente un espacio público prohibido. En este sentido, este director sostenía que en esos tiempos el teatro popular tenía que ver con propuestas que buscaban acercar el teatro a los sectores populares que no accedían comúnmente a estas expresiones y cuyo discurso o búsqueda estética los llevara a formas de expresión en las cuales los mensajes fueran fácilmente decodificables.

Como vimos también a lo largo de aquel capítulo, esta definición fue complejizándose a medida que la práctica del Teatro Comunitario se fue delimitando y el propósito de la misma no sería “llevar” el teatro allí donde no suele llegar, sino hacer teatro con los vecinos y vecinas despertando un potencial creativo que no suele ser fomentado en la vida cotidiana actual. Ahora bien, en el caso de Matemurga hemos rastreado que los vecinos-actores valoran la forma en que se construyen los mensajes de sus obras de una forma particular que creemos nos permite seguir problematizando sentidos de lo “popular” identificado con “lo explícito, lo decodificable, lo directo”.

Comparando el proceso de elaboración del primer espectáculo, *La Caravana*, con la construcción de “Zumba la risa”, la directora del grupo, Edith Scher sostenía

“Mucha gente se engancha, incluso el grupo y eso fue confuso al principio, creyendo que el Teatro Comunitario es transformador porque dice cosas de

manera directa, en este caso con canciones⁴³. Nosotros no somos ni todos socialistas, ni todos anarquistas, es una historia. Fue bastante curioso y difícil el proceso con algunos para armar “Zumba la risa” porque les parecía menos combativo” (Entrevista a Edith Scher, 25/06/2012).

Lo que la directora resalta de Matemurga no es, entonces, la referencia a ciertos hechos o personajes históricos o la asociación directa entre ciertos mensajes que se transmitirían en las canciones, en el caso de *La Caravana*, con un posicionamiento ideológico de los vecinos-actores. De alguna forma, lo que está señalando como relevante de estas obras no es su función referencial, la capacidad de brindar información unívoca sin producir una valoración sobre esta.

Asimismo, hablando acerca de esta forma de construir un mensaje en las obras de Matemurga, un vecino actor me explicaba comparando este grupo con otro

“Se dejaba un mensaje político mucho más claro [en el otro grupo] que en Matemurga, que no deja de ser político, tiene otra característica. (...) Acá es distinto, más poético, más teatral pero no deja de tener una raíz política y social” (Entrevista a integrante de Matemurga, 05/12/2012).

Y más adelante retomaba hablando también de Matemurga

“Si sos muy explícito como que no le das mucha chance a la persona que está mirando de pensarlo. Y también porque no interesa al grupo hablar de cuestiones más políticas, más partidarias. Y la gente lo entiende igual porque, que se yo, es lo que te decía, lo vive” (Entrevista a integrante de Matemurga, 05/12/2012).

Siguiendo la misma temática una vecina-actriz me explicaba por qué elegía a Matemurga por sobre otros grupos:

⁴³ Refiriéndose a las canciones presentadas en *La Caravana*. Recordemos que esta obra retoma y resignifica canciones de lucha de distintas épocas como La Internacional, canciones del movimiento anarquista, de la Revolución Cubana, entre otras.

“[El otro grupo] me parece que está re bueno, tienen una superproducción, estéticamente es muy lindo, las cosas que hacen. Pero en lo ideológico y cómo trabajan con el teatro, es como dice Edith que el teatro no es político, o sea no es servicial a la política. Estoy re de acuerdo y me parece que [el otro grupo] lo trabaja como una herramienta así. Como cosas que tienen que ver con 'me paro en un banquito y digo lo que pienso'. Me parece que Matemurga lo trabaja desde otro lugar, por más que las canciones de *La Caravana* son hiper políticas. Que Edith no lo quiere hacer el espectáculo porque dice que la gente lo toma por eso. Pero no es así, justamente, por cómo es la estructura del espectáculo. (...) Entonces, ideológicamente, estéticamente, concuerdo más con Matemurga que con cualquier otra de las obras que vi hasta ahora” (Entrevista a integrante de Matemurga, 06/03/2013).

Lo que nos interesa retomar aquí es la vinculación que se establece entre lo explícito del teatro y la política como esfera diferenciada de lo social, como ámbito de lo partidario, de lo “servicial” que utilizaría al teatro como una herramienta para transmitir un mensaje político. Los vecinos-actores de Matemurga se distancian de esta postura, es decir de tomar al teatro como una forma de establecer una posición política o como una herramienta que “sirve” a la política entendida como ámbito específico. En definitiva se distancian del uso del teatro como forma de hablar de “otra cosa”, como una excusa para transmitir un mensaje político que asocia directamente un enunciado a un posicionamiento partidario por parte de quienes se expresan a través de esta actividad.

Por el contrario, al no resaltar la referencialidad en el acto comunicativo que realizan se le brindaría la posibilidad al espectador de reflexionar acerca de lo que está viendo y escuchando. El sentido que se transmite no sería unívoco sino que daría lugar a la interpretación del público. Lo que se cuestiona no es la “politicidad” del teatro sino cierta idea de lo político vinculada a la persuasión del público hacia una determinada postura. Es decir, el uso del teatro para “convencer” o, en última instancia, para buscar un rédito. Así, se sostiene una postura acerca del vínculo entre arte y política que se opone a aquellas experiencias artísticas que utilizarían el arte “para” alcanzar un fin, como una vía de ingreso a la política, como una forma de movilizar a los sectores populares o como una excusa para hablar y debatir

proyectos políticos. La apuesta artística de este grupo pasa por elaborar obras con un fuerte contenido político en tanto que transmiten un claro posicionamiento ideológico respecto de la historia oficial pero haciendo mucho énfasis en la construcción poética de lo que se narra. Aunque el “mensaje” que se transmite no sea tan explícito, estos vecinos-actores valoran el trabajo de interpretación que debe hacer el público para comprender esa lectura particular que realiza el grupo acerca de determinados temas; en el caso de *Zumba la risa* respecto de una risa cuestionadora y otra conformista.

3.2. ¿Cómo se eligen los contextos de actuación?

Ahora bien, nos interesa retomar un debate que se suscitó mientras realizábamos nuestro trabajo de campo con Matemurga. A través de esta situación podemos ver cómo entran a jugar los esquemas de entendimiento y de valoración en torno a lo “político” que venimos analizando.

En el año 2012 Matemurga fue invitada a participar como grupo de teatro comunitario de la marcha que se realiza anualmente para recordar el último golpe militar de 1976. Esta invitación fue cursada por la comisión organizadora de dicha movilización, en la que participan distintos espacios político partidarios. En ese momento, la invitación fue debatida por el grupo y se decidió no participar actuando como grupo de teatro comunitario sino asistir, quienes quisieran, marchando como ciudadanos en repudio al golpe⁴⁴. En una entrevista realizada a la directora, explicaba en relación a las decisiones respecto de dónde se actúa:

“Lo que pasa es que los partidos políticos (...) ven esto como una herramienta, no lo ven como algo que tenga peso propio. Entonces, lo ponen como herramienta. Es una decoración. ¿Qué peso iba a tener una escena de teatro en una marcha multitudinaria? ¿Qué importancia transformadora iba a tener? Entonces, si no vamos a hacer un aporte en los términos de lo que nosotros consideramos que es una construcción artística transformadora ¿Para qué ir a actuar? (...) O sea, me

⁴⁴ En 2005 el grupo sí decidió participar actuando algunas escenas de *La Caravana* en un acto en Plaza de Mayo por el entierro de las cenizas de Azucena Villaflor (una de las fundadoras de la asociación Madres de Plaza de Mayo detenida-desaparecida en 1977). Asimismo, Matemurga se ha presentado en el ex Centro Clandestino de Detención El Olimpo y en el Centro Cultural Haroldo Conti ubicado en el predio de la ex Escuela de Mecánica de la Armada.

refiero al lugar que ocupa el Teatro Comunitario en un proceso de transformación. (...) Yo todo el tiempo me la paso diciendo que no somos herramienta, sino que el teatro comunitario es una práctica transformadora en sí misma, y que eso la vuelve altamente política” (Entrevista a la directora del grupo Matemurga, junio de 2012).

En este fragmento destacamos dos cuestiones. Por un lado, el lugar que ocupa la actuación en el contexto mayor en el que se realiza y, por otro, una idea de transformación vinculada al teatro, lo cual haría al carácter político de esta práctica. Por lo general, el grupo privilegia las presentaciones allí donde haya un espacio en el que se pueda realizar una introducción explicando qué es lo que hacen o donde se dé algún momento para el intercambio con el público, ya que sin estas instancias la audiencia que evalúa sus actuaciones carecería de ciertas pistas de contextualización que permitieran ubicar la actuación dentro de un género particular. Al mismo tiempo, la manera de disponer el espacio de presentación, como vimos anteriormente en la presentación del grupo en la calle, también ofrece información acerca de qué está ocurriendo y cómo es posible participar. Estos criterios para seleccionar los escenarios de actuación se fueron delimitando a partir de la práctica y de la participación del grupo en distintos ámbitos. Por lo general las actuaciones donde no se puedan manejar mínimamente las condiciones y los tiempos de la presentación, como en una marcha multitudinaria donde, entre otras cosas, las voces de los vecinos-actores no se escucharían, no son considerados ambientes propicios para esta práctica.

Por otro lado, los eventos en los que intervienen partidos políticos tampoco suelen ser ámbitos preferidos para actuar. Esto tiene que ver con que el grupo se compone de miembros de diversas afiliaciones políticas y participar en un acontecimiento de estas características podría generar malestar en algunos. Sin embargo, también tiene que ver con entender la esfera de la política partidaria como un ámbito que subsume lo artístico a la transmisión de un mensaje que direcciona al espectador a pensar de cierta forma o a alinearse con una posición política particular. Así, se entiende que participar de eventos atravesados por la política partidaria puede dar lugar a que se utilice su práctica artística como un medio y no como un fin en sí misma. Esto tiene que ver con dónde los vecinos-actores ubican lo transformador respecto de su actividad. Esta transformación no se encontraría “afuera” de la práctica, en sus

efectos, sino en la actividad misma.

4. El teatro como práctica transformadora

En este capítulo retomamos el concepto de actuación para analizar algunos aspectos de las presentaciones artísticas del grupo Matemurga.

Como pudimos ver, las actuaciones constituyen un modo de comunicación que realiza un marco interpretativo dentro del cual una audiencia debe evaluar la habilidad de un intérprete (Bauman, 1992; 1990; Bauman y Stoelje, 1988). En el caso de las actuaciones culturales esto constituye un rasgo fundamental de los eventos, donde los actores asumen un rol performativo diferente al cotidiano manipulando elementos formales de un sistema comunicativo. Analizar las presentaciones de Matemurga como actuaciones nos permite hacer foco en la agentividad de los sujetos que dialogan con un género introduciendo sentidos emergentes. Así, descontextualizan y recontextualizan textos, los sacan de cierto contexto de uso para utilizarlos en nuevos ámbitos desplegando una competencia comunicativa que da cuenta de los conocimientos y destrezas de un grupo. La elaboración de estas obras nos muestra la puesta en acto de estas competencias.

A partir de la reconstrucción realizada de una actuación del grupo en el espacio callejero y de algunos aspectos que han hecho a la elaboración de una de sus obras, *Zumba la risa*, pudimos introducir ciertas cuestiones que estos vecinos-actores valoran como transformadoras en su práctica artística-comunitaria. Teniendo esto en cuenta distinguimos tres planos en los que se puede comprender el carácter transformador del Teatro Comunitario.

Por un lado, si bien el grupo se presenta en diferentes espacios como escuelas, clubes, centros culturales y eventos especiales a los que son invitados, las ocasiones de actuación en la calle donde está ubicado su galpón de ensayo son especiales. Estos eventos se dan en momentos bien definidos, abren y cierran el año de actividades marcando temporalmente el devenir del grupo mientras se encuentra activo -si bien algunos integrantes comparten vacaciones o se encuentran durante el verano cuando no se reúnen a ensayar y no tienen actuaciones-.

Esta apropiación del espacio público tiene varias implicancias. Se modifica el espacio de la calle que deja de ser un ámbito de circulación o de paso para convertirse en un lugar de

socialización entre vecinos y de expresión artística. Hay una interrupción en el uso cotidiano de la calle que normalmente sirve para llegar a otro lugar, ahora es un destino en sí mismo donde la gente se encuentra y comparte algo. Este compartir conlleva un contacto cercano entre vecinos que tal vez sólo se cruzaban momentáneamente y así superan una primera instancia de reconocimiento.

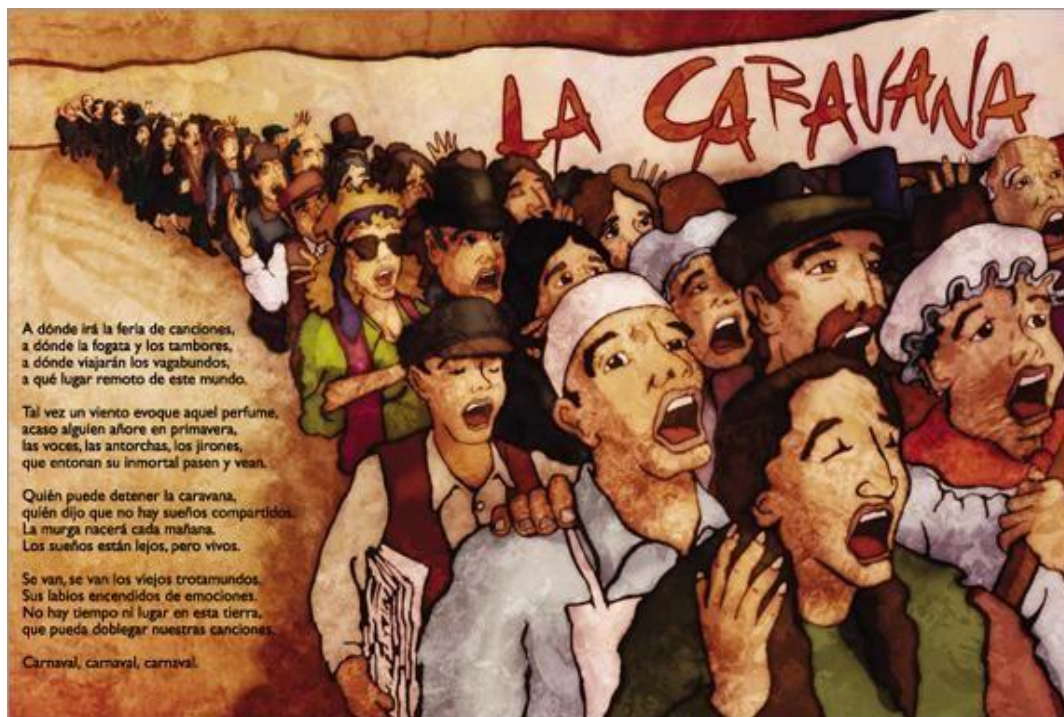
En este plano, que podríamos denominar barrial y que sería transformador más allá del grupo en sí mismo, el Teatro Comunitario propone una utilización comunitaria de los espacios públicos. A partir de esta reapropiación se busca que el espacio callejero deje de ser ámbito de lo desconocido y lo peligroso o un lugar de paso para ampliar el sentido de pertenencia más allá de lo privado o doméstico hacia lo público, donde los vecinos puedan conocerse, entablar relaciones de confianza y definir modos colectivos de habitar la calle. Los vecinos-actores, a partir de la organización de estas actuaciones culturales y del trabajo que realizan para ser aceptados entre los vecinos luchan por ganar un derecho a utilizar los espacios públicos en estos sentidos cuestionando los usos habituales o establecidos, tan cargados en los últimos tiempos de sentimientos de “inseguridad” y peligro.

Vinculado a lo colectivo pero más circunscrito al grupo, hay otro plano transformador que tiene que ver con la lectura que realizan los vecinos-actores acerca de la historia. Hemos visto que en el proceso de elaboración de las obras se generan discusiones en torno a distintos temas que a veces son propuestos por la dirección y otras veces surgen de la propia investigación e intereses de los integrantes. De esta forma, durante la creación de *Zumba la risa* se fueron problematizando algunos aspectos de la realidad. Los vecinos-actores sostienen que existen diferentes “risas” y que sólo algunas son críticas al orden establecido o lo cuestionan. A partir de esto las referencias a distintos momentos históricos de la Argentina no aparecen como una sucesión de hechos sino como un relato que propone una interpretación de esos momentos y por lo tanto un posicionamiento respecto de ellos. En este sentido, se postula una mirada crítica a la represión sufrida durante el último golpe militar, se cuestionan el individualismo, el consumismo, la superficialidad que habría prevalecido durante los años '90. Se cuestionan instituciones hegemónicas y se plantea que desde estos lugares de poder se ha dictado cómo el pueblo debía divertirse.

Finalmente, podemos señalar un tercer plano que tiene que ver con el despliegue de competencias y el desarrollo de capacidades creativas. Al investigar y explorar en los géneros

populares, en sus historias de vida y en su imaginación los vecinos-actores van descubriendo nuevas formas. Más allá de que se utilicen melodías reconocibles por el público o de que se haga referencia a ciertos momentos o personajes históricos, lo que se resalta también como transformador es la creatividad de estos actores para hacer uso de esas formas en la construcción de un relato. Esto se vincula, además, con un sentido de lo popular que no estaría definido solamente por el uso de géneros reconocibles o por utilizar un código comprensible por parte del público, como veíamos en aquella definición de Alvarellos en los años '80, sino por la competencia que despliegan estos vecinos-actores para reactualizar estos géneros, formas y códigos. Una vez más, “lo popular” no se refiere a una esencia fija, algo definido de una vez y para siempre o a rasgos arcaicos y caducos, sino a una dinámica de repetición y renovación de ciertos temas y géneros en la que los agentes despliegan su destreza para controlar y manipular recursos comunicativos.

Conclusiones



*Tapa del CD con las canciones de la obra La Caravana
Grupo de Teatro Comunitario Matemurga*

En esta tesis me propuse abordar el fenómeno del Teatro Comunitario en la Ciudad de Buenos Aires, su emergencia en los años '80, el proceso de delimitación de su práctica y su difusión a fines de los '90. En este análisis presentamos el caso del grupo Matemurga de Villa Crespo conformado en el contexto de crisis que asoló a nuestro país a fines de 2001.

El estudio de este caso desde una perspectiva antropológica nos ha permitido reflexionar acerca de la dinámica de la tradición o la tradicionalización, la creación y variabilidad dentro de los géneros artísticos y los procesos de legitimación y deslegitimación por los que atraviesan, así como los distintos usos de la cultura que exceden las visiones de ésta como una esfera diferenciada y autónoma de la política.

En el capítulo 1 analizamos cómo a fines del siglo XIX se postuló “el origen” del teatro nacional a partir de la refuncionalización hegemónica de algunos rasgos de una vertiente teatral popular que se difundía rápidamente a través del Circo Criollo, espectáculo que combina circo y teatro. Mientras que el circo entraba en un período de legitimación a partir de su vínculo con un género escénico legitimado hegemónicamente, el teatro funcionaba como una eficaz vía de incorporación de sectores cada vez más heterogéneos a una “identidad nacional” frente al miedo que generaba en las clases dominantes el “peligro de la desintegración de una sociedad” (Prieto, 1988; Infantino, 2012). Esta “invención” (Hobsbawn y Ranger, 1989) de una tradición es interesante porque nos permite ver cómo funcionan los procesos hegemónicos de legitimación y deslegitimación dentro de los géneros artísticos y cómo se desarrollan tradiciones selectivas en las que se seleccionan significados y funciones reorganizándolos en nuevos sistemas simbólicos unificados (García Canclini, 1984).

Lo “popular” se resignifica entonces en un sentido “romántico” como lo auténtico, lo nacional, lo originario construyendo un modelo genérico en base al que se definen los rasgos de nuestro teatro.

Distanciándose de esta concepción surge el movimiento de teatros independientes a comienzos de la década de 1930, el cual buscó crear un nuevo público alejado de las

dramáticas del sainete porteño y del grotresco criollo. Este movimiento consideraba que estos géneros se encontraban inmersos en una lógica comercial que atentaba contra la calidad artística e impedía el desarrollo de una conciencia crítica y liberadora entre las clases oprimidas. Los artistas debían cumplir con su rol social favoreciendo el desarrollo de una conciencia de clase entre los sectores populares a través de un teatro educativo, basado en dramáticas universales. Estas propuestas entendían que en los sectores populares estaba el germen de un impulso liberador que no podía ser fomentado desde las estéticas y dramáticas de los géneros populares locales desarrollados hasta entonces por estar atravesados por una lógica capitalista y mercantil. Así, se propusieron “salvar” al teatro nacional promoviendo el desarrollo de una “verdadera” conciencia popular entendida como conciencia crítica de las estructuras de poder.

Esta comprensión de lo “popular” como “impulso transformador” también estaría presente en el teatro militante que surgiría con la creciente politización que se producía en el campo artístico a fines de los '60 y durante la década de los '70 hasta el establecimiento del último régimen militar. El teatro debía enmarcarse en el proceso de transformación social que se impulsaba desde las organizaciones políticas. Los grupos de teatro y los colectivos artísticos que se proponían acompañar y propiciar estos procesos de cambio partieron de una idea del teatro como herramienta revolucionaria a través de la intervención directa en la realidad de los sectores populares. En este sentido, el teatro brindaba una oportunidad para la organización y la acción en pos de una lucha de liberación. Así, lo “popular” era indisoluble de lo político transformador.

De esta forma, pudimos ver cómo se fue constituyendo un campo teatral anterior al surgimiento del Teatro Comunitario. En este proceso las vías de ingreso al campo y de legitimación de las prácticas de los agentes fueron variando entre estrategias de acercamiento y de distanciamiento respecto de aquella tradición teatral local postulada como los “orígenes” del teatro nacional, dando lugar a distintas formas de definir lo “popular”.

Por otro lado, en el capítulo 2 vimos cómo en la década de los '80 se recurriría a géneros populares como el circo, el tango, las murgas porteñas, los dramas gauchescos resignificándolos en una época en que las propuestas de teatro callejero se multiplicaban en la Ciudad de Buenos Aires. En este contexto, se buscaba llevar el teatro a las calles acercándolo al “pueblo”, denunciando los horrores de la dictadura y recuperando un espacio público

vedado para la ciudadanía (Infantino, 2012). Lo “popular” surgió aquí como el ímpetu por ocupar el espacio público, la denuncia y el uso de códigos y lenguajes familiares al público general.

El Teatro Comunitario empieza a construir su práctica por estos años, muy vinculado a estas experiencias de teatro callejero. A través de la trayectoria de los primeros grupos y de las palabras de sus directores pudimos plantear algunos elementos que son retomados por los actores para definir su actividad. En este sentido, vimos cómo estos directores 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. El relato que configura este pasado se construye remarcando la importancia de experiencias teatrales como el movimiento de teatros independientes y el teatro militante de los '70 así como la trayectoria de estos artistas en estas formaciones. Asimismo, se realiza un juicio respecto de la situación actual del teatro independiente señalando la falta de convocatoria popular de estas producciones. El teatro como actividad artística es definido no sólo como una ceremonia sino como una de las últimas ceremonias que quedan en la sociedad actual. Lo ceremonial es contrapuesto al arte de exhibición, a lo “encriptado”, aquellas expresiones que no incluyen a las dos partes participantes -público y actores- que no hablan de un “nosotros” y de esta forma se refuerza la crítica hacia el teatro independiente actual. De acuerdo con Ricardo Talento, director del Circuito Cultural Barracas, al apropiarse la comunidad de este arte, el sentido ceremonial que el teatro perdió se estaría recuperando. En el capítulo 4 al analizar la importancia que adquieren los contextos callejeros en las actuaciones de Matemurga vimos que la transformación del espacio público callejero, que pasa de ser un lugar de paso a un lugar de encuentro y socialización, es uno de los aspectos en que se manifiesta este carácter ceremonial.

El Teatro Comunitario, a través de sus protagonistas, se introduce en una tradición teatral de la que se reconoce como parte. Es decir, tradicionaliza un pasado al construir lazos entre este y el presente. En este proceso los agentes crean nuevos significados, definen y legitiman su posición dentro del campo. Se reconoce un recorrido histórico del campo teatral a través de ciertos modelos y se rescatan en esta historia valores como el amateurismo, la convivencia de los actores en grupos, la autogestión, el compromiso con la realidad social, la autonomía respecto de intereses económicos.

Esto nos ha permitido reflexionar acerca de los procesos de producción y reproducción cultural. Al analizar la transmisión de este “hacer teatral” vinculado con lo “popular” -definido diferencialmente por distintos actores en diferentes contextos- y con aquellos valores que se recuperan no partimos de una concepción de reproducción como “copia” sino como un proceso que no está exento de innovaciones ya que involucra actores que se posicionan de acuerdo a sus intereses. Sostuvimos una idea de la tradición, definida por Williams (1994: 174) como “reproducción en acción”, como proceso y no como un producto reificado y ahistórico.

Entonces, en este constante hacer y rehacer que llevan adelante los actores se elaboran nuevos sentidos en torno a las prácticas culturales y también se construyen identidades. En los capítulos 3 y 4 abordamos el caso de un grupo de teatro comunitario que nos permitió analizar estas dinámicas y el contexto en el que se desarrollan.

El grupo Matemurga de Villa Crespo se conformó en un momento en que se venían construyendo nuevas formas de lucha que denominamos “autoafirmativas” retomando el concepto de Zibechi (2003). En las formas tradicionales la relación entre medios y fines solía ser instrumental, el objetivo final ordenaba y marcaba las pautas a seguir, la lucha era subordinada a una táctica predeterminada. En palabras de aquel autor “(...) una lógica externa y extraña al sujeto se le impone y lo determina: la del Estado, en su versión partido o en la versión unidad del movimiento sindical (...)” (Zibechi, 2003:22). Convirtiendo, así, a los sujetos en objetos.

La desestructuración de muchos de los ejes sobre o contra los que se construyeron estos movimientos sociales -la desindustrialización y el desempleo, entre otros -y la entrada en la escena política de nuevos actores -jóvenes, mujeres, desocupados, indígenas, homosexuales, etc- fue reformulando los métodos tradicionales de lucha. Estas formas llamadas autoafirmativas tienen un fuerte arraigo en las identidades de quienes reclaman por sus derechos. Es muchas veces en torno a estas identidades que se fortalecen y se estructuran las pugnas por el reconocimiento.

En el capítulo 3 analizamos las construcciones identitarias en el Teatro Comunitario a partir de la categoría de “vecino-actor” y planteamos que esta autoadscripción conlleva un sentimiento de pertenencia al grupo pero además a una “comunidad” cuyo referente en el caso de Buenos Aires es el “barrio”. Esta pertenencia implica un relacionarse con otros, en

principio los compañeros del grupo, en relaciones de afecto y solidaridad. Asimismo, encontramos un sentido asociativo en esta categoría que hace referencia a la organización de estos actores en torno a la reivindicación de su derecho a llevar adelante una actividad artística. En ambos sentidos, vemos un ejercicio de la ciudadanía, ya que como señala García Canclini "(...) ser ciudadano no tiene que ver sólo con los derechos reconocidos por los aparatos estatales a quienes nacieron en un territorio, sino también con las prácticas sociales y culturales que dan sentido de pertenencia (...)." (García Canclini, 1995: 19). Es a partir de esta identidad construída relacionamente que se emprende la actividad artística. Decimos que es relacional porque entendemos a las identidades no como esencias fijas sino como procesos dinámicos construídos siempre a partir de un afuera que las constituye (Barth, 1976; Hall, 1996). Es decir, son procesos que necesitan de aquello que queda excluído de su definición.

En el caso de Matemurga y del Teatro Comunitario entendemos que ese exterior constitutivo tiene que ver con aquellas comprensiones del arte como un bien que pocos pueden aprovechar y quienes pueden lo hacen como consumidores. Esto es, el arte como una actividad que pueden desarrollar sólo algunas personas que poseen un talento o un saber y que, en última instancia, llevan ese saber a quienes no lo tienen para que puedan entrar en contacto con él.

Por el contrario, las propuestas como la de Matemurga parten de que la creatividad es una capacidad esencialmente humana, esté fomentada o no. De esta forma, quienes la tienen más desarrollada porque tuvieron la oportunidad de hacerlo pueden ayudar a allanar este camino a quienes no suelen tener las posibilidades de desplegar su creatividad. Así, el Teatro Comunitario se posiciona en contra de la división en la sociedad entre productores y consumidores de cultura pero reconocen que existe una construcción hegemónica que presenta a la cultura en un sentido estricto como la producción de saberes científicos, tecnológicos o artísticos y que sitúa a ciertos sectores del lado de la producción y a otros del lado del consumo (Chauí, 2006). Sobre estas bases, entonces, se propone un desarrollo de las capacidades creativas y expresivas de los sujetos a partir de una apropiación colectiva del arte. En este sentido, se situán frente a las propuestas de talleres en los cuales los individuos aprenden una técnica o un saber que queda guardado en esa persona aislada y no se vuelca en un proyecto del que pueda disfrutar una comunidad.

Esta creatividad de la que estamos hablando creemos que se manifiesta cuando los

actores entran en diálogo con una historia, una tradición y una producción cultural compartida socialmente utilizando y seleccionando algunos elementos o rasgos para crear nuevos sentidos y elaborar reflexiones acerca de una temática en particular. Así, en el capítulo 4 abordamos el proceso de elaboración de una obra y los recursos expresivos y comunicativos de los que los agentes hacen uso como miembros de una comunidad, desplegando una competencia comunicativa que los autoriza a construir mensajes acerca de la realidad. El concepto de actuación cultural (Bauman, 1992; 1990; Bauman y Stoelje, 1988) nos permitió hacer énfasis en la agentividad puesta en juego por parte de estos vecinos-actores que interactúan con una tradición. Los espectadores son tomados como participantes activos que comparten una competencia para descifrar o interpretar la secuencia de códigos y signos construída, por lo cual aquello que se valora no es la inmediatez en la decodificación de los mensajes sino la efectiva competencia de la audiencia para participar de la comunicación (Cousillas, 1996).

1. Sentidos emergentes en torno al teatro y usos diferenciales de la cultura

Lo que nos interesa rescatar aquí en función de lo que planteamos a lo largo de esta Tesis es que estas tradicionalizaciones a partir de las cuales los agentes del Teatro Comunitario ingresan al campo teatral porteño además de legitimar el lugar que esta práctica ocupa en este espacio -legitimación necesaria para su supervivencia material- actualizan y resignifican la práctica teatral al elaborar nuevos sentidos y valoraciones alrededor del arte. Esto es, por un lado, el ejercicio artístico como un derecho y no como una propiedad de algunos individuos. Por otro lado, el arte es vislumbrado como una vía de transformación a nivel individual al permitir el desarrollo de capacidades expresivas y competencias creativas -vimos en el capítulo 3 cómo lo lúdico y los procesos creadores pueden permitir a los sujetos apropiarse de las realidades-. A nivel colectivo, como presentamos en el capítulo 4, para los actores del Teatro Comunitario la práctica artística es contemplada como un camino para la transformación de ciertas creencias y costumbres como el uso comunitario del espacio público, el desarrollo de sentidos de pertenencia, la desconfianza hacia lo desconocido y la subsecuente reclusión en el espacio privado, así como permite una revisión colectiva del pasado y de cómo la historia es narrada.

Entonces, teniendo en cuenta este último punto es que retomamos nuestra afirmación

presentada en la introducción acerca de las posibilidades que presenta el Teatro Comunitario para la reconstrucción de vínculos y lazos vecinales o comunitarios luego de períodos de crisis y de represión.

Como pudimos ver en el capítulo 3, uno de los legados de la crisis de 2001 fue la importancia que adquirió la dimensión cultural dentro de muchos movimientos sociales e incluso como principal medio de lucha frente a las consecuencias del neoliberalismo; esto es a través de los colectivos culturales y medios de comunicación alternativos que se venían conformando desde mediados de los '90. Muchos de estos emprendimientos se proponían luchar contra la desinformación y contra una concepción de la cultura como mercancía en una sociedad de consumo donde se promovía más el acceso a bienes culturales en el espacio doméstico que en un espacio público que era presentado como peligroso. El Teatro Comunitario fue una de las actividades que tuvo un crecimiento muy marcado en la Ciudad de Buenos Aires en los años posteriores a la crisis⁴⁵. Esta voluntad de participación en espacios de encuentro o en proyectos colectivos que se puede deducir del aumento de grupos, como señalan distintos autores (Bidegain, 2007; Falzari, 2014; Sánchez Salinas, 2014), nos estaría hablando de una necesidad o un deseo de reforzar o construir vínculos con otros en espacios de trabajo en común.

Ahora bien, entendemos que estos vínculos que se generan en el Teatro Comunitario pueden, analíticamente, dividirse en dos clases. Por un lado, como presentamos en el capítulo 4, hay un ejercicio por parte del grupo de “salir a la calle” para habitarla, conocerse con los vecinos de la cuadra, difundir sus producciones artísticas, transformar aunque sea momentáneamente un espacio de tránsito de desconocidos en un lugar de reunión e intercambio con otros que se vuelven familiares. Esto, por lo que pudimos observar en nuestro trabajo de campo, en el caso de Matemurga es logrado ya que efectivamente el grupo, no sin dificultades, ocupa la calle en momentos determinados. Estas actuaciones se llevan a cabo obteniendo la concurrencia de un público significativo en cada presentación. Además, Matemurga suele presentarse y organizar eventos conjuntos con las escuelas primarias y secundarias de Villa Crespo y barrios cercanos, lo cual también hace a su territorialización y al afianzamiento de los lazos con vecinos del barrio. Se trata de uno de los pilares del Teatro

⁴⁵ Recordemos que sólo entre los años 2001 y 2004 se crearon nueve grupos, los cuales se mantienen hasta la actualidad.

Comunitario, generar ámbitos de integración barrial y que el barrio vuelva a ser un lugar de pertenencia luego del abandono de los espacios públicos durante la década neoliberal.

Por otro lado, los vínculos que se construyen están orientados hacia el interior del grupo y tienen que ver con los objetivos más o menos explícitos de generar sentidos comunes acerca de la tolerancia a las distintas opiniones, el cooperativismo, la solidaridad, el valor de construir algo de manera colectiva y no de forma individual o con el trabajo que cada uno realiza en su casa y luego trae al grupo. En este sentido, diferenciábamos esta propuesta de los talleres artísticos que suelen realizarse tanto en instituciones privadas como públicas o en agrupaciones sociales. No se trata de enseñar y aprender una técnica artística sino de aportar lo que cada uno trae al trabajo y volcarlo en una producción para una comunidad. Algunos de estos puntos no son totalmente innovadores sino que siguen pautas que se difundieron por momentos entre los grupos de teatro independiente, como es la elaboración de obras de autoría colectiva.

Estos valores que se construyen en torno al trabajo colectivo conducen a la formación de vínculos fuertes dentro del grupo, los cuales por supuesto no están exentos de conflictos pero se trata de recordar constantemente cuáles son códigos dentro de los cuales los vecinos-actores se deben relacionar.

A su vez, estas valoraciones que circulan respecto de lo colectivo y la construcción de vínculos sociales barriales nos llevan a reflexionar acerca de las concepciones sobre la cultura que se presentan en este grupo y en el Teatro Comunitario en general. Vemos un alejamiento respecto de las nociones de la cultura que la vinculan con sentidos restringidos (Williams, 1994), con “lo culto” o “distinguido”, con los juicios estéticos o que la ven como una propiedad a la que se accede para diferenciarse de otros sectores sociales. Wortman (2009b) se refiere a esto como una comprensión de la cultura en tanto “valor” y sostiene que

“(…) la cultura como valor constituyó una significación imaginaria dominante extendida a un conjunto vasto de la sociedad en un momento anterior de la Argentina, vinculada a la vigencia de una sociedad más integrada, con movilidad social ascendente, en el marco de un estado social contenedor de las desigualdades sociales” (Wortman, 2009b: 75).

Esta autora sostiene que esta concepción de la cultura sirvió como forma de legitimación

y de afirmación de la pertenencia o el ingreso a las clases medias. Sostenemos que las nociones acerca de la cultura que sostienen las prácticas de los actores que forman parte del Teatro Comunitario se acercan más a la visión de esta como un “recurso” (Yúdice, 2002). Es decir, comprenden que su acción cultural tiene efectos o influye en diferentes aspectos de la vida social y política de los ciudadanos y se hacen cargo de estas potencialidades, aprovechándolas.

Ahora bien, si recordamos el recorrido realizado en el capítulo 1 podemos plantear que los usos “instrumentales” de la cultura -en este caso de una práctica artística como el teatro- se han presentado de distintas formas a lo largo de la historia. El teatro como producción artística y cultural disponible para el consumo estuvo presente en nuestro territorio desde épocas tempranas. Se trató de una expresión que fue teniendo diversas funciones y sentidos de acuerdo con el período histórico. Así, constituyó una fuente de recreación y distinción social, un medio de incorporación a la nueva nación, un instrumento para la educación o para la transmisión de una ideología, así como una herramienta política a disposición de un proyecto de emancipación.

Sin embargo, además de alejarse de aquellas concepciones simplemente estéticas de la cultura o de esta como un valor de prestigio y distinción, el Teatro Comunitario escapa también a ciertos usos de la cultura en tanto recurso; aquellos usos que la ven como una herramienta. Estos actores sostienen que los usos de la cultura como herramienta suelen estar vinculados con ideas acerca del arte o la cultura como algo que puede ser utilizado para obtener réditos o simplemente como excusa para lograr objetivos en otros campos como el político o el económico. Por el contrario, los vecinos-actores entienden que su práctica tiene efectos a nivel social y político pero los objetivos artísticos no están subsumidos a la búsqueda de estos efectos sino que la realización de la actividad artística bajo los términos que ellos la conciben y la llevan a cabo (de forma inclusiva, ocupando el espacio público, valorando el aporte colectivo) produce cambios en las condiciones en que se relacionan los sujetos. No es el teatro en sí mismo lo que logra esto, sino el teatro llevado a cabo como un “teatro de la comunidad, para la comunidad”. De esta forma, estos actores ingresan al campo teatral de la Ciudad de Buenos Aires disputando y desafiando las formas establecidas de definir lo que un artista es y el rol que debe tener el arte en la sociedad. Como ha señalado Bourdieu (1995) las luchas internas al campo cultural y artístico han revestido la forma de conflictos de definición

en los que cada individuo o grupo trata de imponer los límites del campo más propicios.

Estas “tomas de posición” (Bourdieu, 1995: 342) plantean algunas cuestiones a ser tenidas en cuenta al momento de estudiar este fenómeno.

Por un lado, presenta un caso interesante para las investigaciones sobre experiencias y políticas que toman a la cultura como un “recurso” (Yúdice, 2002), ya que presenta una iniciativa que dentro de este paradigma se apropia de esta concepción y la reformula. En este sentido, es necesario preguntarse cómo deberían ser evaluadas estas experiencias a la hora de obtener un reconocimiento o una financiación ¿Se trata de experiencias que deben ser evaluadas de acuerdo a los efectos que tienen en otras áreas de la vida social? ¿Deberían ser evaluadas de acuerdo a su valor artístico y cultural? Entendemos que es inevitable reconocer el rol crucial que puede jugar la cultura en la superación de problemáticas sociales, sin embargo, creemos que es importante no dejar de lado los contenidos de estas actividades artísticas y los aportes que pueden significar para el campo artístico y cultural. De otra forma, se corre el riesgo de olvidar que más allá de las potencialidades de transformación social que puede tener el Teatro Comunitario, se trata de una práctica que tiene como objetivo crear objetos artísticos. En este orden, esta actividad disputa nociones hegemónicas acerca de quiénes son los productores culturales y/o artísticos legítimos en nuestra sociedad y quiénes no son reconocidos como tales.

Por último, nos interesa realizar una reflexión acerca de las capacidades del Teatro Comunitario para reconstruir lazos vecinales. Creemos que es necesario reformular los términos en que esto es planteado por los distintos autores y en nuestra propia hipótesis, ya que la idea de una reconstrucción o, como suele aparecer, una revinculación de los ciudadanos, plantea un escenario social de abandono, destrucción, de algo que se “quebró”. Entender las consecuencias tanto de la última dictadura militar como de la crisis de 2001 -por mencionar dos momentos históricos que son citados como de inflexión en la historia del Teatro Comunitario- en estos términos puede llevar a oscurecer el hecho de que ha existido una historia de resistencia y lucha -a veces subterránea y otras abierta- frente a los mecanismos de poder que subyugan y oprimen a vastos sectores de la sociedad. Sin desestimar los terribles efectos que han tenido estos períodos históricos en las condiciones de vida y en las posibilidades de desarrollo de los ciudadanos, entendemos que el surgimiento de iniciativas como esta práctica teatral responde a una historia de luchas y de emprendimientos que siempre

buscaron resistir o enfrentarse, de acuerdo a las oportunidades que el momento histórico presentaba, a los espacios de poder desde donde se ha intentado imponer decisiones ajenas a los actores sociales. Es teniendo en cuenta esta historia que creemos debe ser estudiado la voluntad de estos actores de participar en empresas colectivas.

2. Algunas líneas para seguir investigando

A lo largo de esta investigación fueron surgiendo nuevos interrogantes suscitados en el trabajo de campo que excedían los objetivos propuestos en el plan de trabajo pero que nos interesa retomar como líneas a continuar en futuras investigaciones.

Estas inquietudes fueron surgiendo a partir del trabajo de campo y del registro de diversas situaciones en las que se ponían en juego las posibilidades, dificultades y condiciones de desarrollo de las propuestas de Teatro Comunitario en la Ciudad de Buenos Aires actualmente.

El número de grupos de Teatro Comunitario que se vienen conformando no ha dejado de aumentar y ha crecido el nivel de organización interna que deben desarrollar los grupos ya asentados. Esto tiene que ver tanto con el incremento en la cantidad de participantes como también con las nuevas actividades y tareas que se hace necesario enfrentar. Algunas de estas actividades están relacionadas con la enseñanza y reproducción del Teatro Comunitario en todo el país, invitaciones para participar en eventos oficiales y/o no oficiales, conmemoraciones, manifestaciones, encuentros nacionales de teatro comunitario, colectivos de organizaciones culturales nucleadas en torno a reivindicaciones por el fomento de sus emprendimientos, etc. Esta ampliación en el rango de acción de los grupos ha implicado cambios en las estrategias de producción y reproducción de sus prácticas. Esto es, por un lado, a nivel de la organización interna se producen cambios respecto de la división del trabajo, de la inclusión en las producciones de un número mayor de vecinos, el abono de honorarios a algunos integrantes, el acceso a formaciones artísticas cada vez más especializadas. A su vez, el crecimiento cuantitativo y cualitativo de las actividades hace que muchas veces estos grupos deban buscar nuevas fuentes de recursos vinculándose con agentes estatales y provocando replanteos acerca de su autonomía. Así, el Estado, a través de diversas agencias y escalas (local, provincial, nacional), entra en relación con estos grupos artístico-comunitarios

impulsando distintas políticas culturales que retoman ciertos aspectos de sus producciones elaborando nuevos sentidos emergentes que se corresponden en grado variable con aquellos sentidos y representaciones de los grupos productores.

Más allá de las interacciones que se han venido desarrollando de forma cada vez más compleja con agencias estatales, es interesante señalar las interrelaciones con otras organizaciones sociales así como otros agentes culturales que la Red Nacional de Teatro Comunitario ha iniciado en los últimos años. En este sentido, es de resaltar el proceso de organización a nivel nacional y regional que se ha estado llevando a cabo entre experiencias colectivas de construcción comunitaria de la cultura, las cuales promueven una visión del arte como transformador a nivel social. A través de estas iniciativas se busca generar capacidades de autoorganización y autodeterminación en las comunidades, contribuir a la cohesión social y la regeneración de lazos en países atravesados por crisis sociales y económicas; así como la construcción social de símbolos y sentidos. Lo que se reclama desde estos colectivos es la creación de un marco oficial que fomente y financie los emprendimientos culturales comunitarios y autogestivos que vienen trabajando desde hace años, los cuales crecen e involucran cada vez más actores⁴⁶.

De esta forma, comenzamos a preguntarnos acerca de las relaciones que estos grupos vienen entablando con estos distintos organismos, agentes y organizaciones que inciden, diseñan y/o ponen en práctica políticas culturales en la ciudad. ¿Cómo fueron ampliándose las necesidades materiales y de formación profesional de los grupos de teatro comunitario de la Ciudad de Buenos Aires? ¿En qué términos buscan vincularse con organismos oficiales? ¿Cómo piensan y conciben su autonomía, si es que lo hacen? ¿Qué aspectos de estos proyectos culturales independientes retoman o rechazan los organismos oficiales a cargo de las políticas culturales? ¿Qué concepciones o nociones de “cultura” circulan y se ponen en juego en los grupos y entre los agentes culturales oficiales y no oficiales? Estos son algunos de los interrogantes que guiarán nuestra próxima investigación de doctorado. Este trabajo de investigación se titulará “Políticas culturales y producciones artísticas autogestivas en la Ciudad de Buenos Aires. El

⁴⁶ La Red Nacional de Teatro Comunitario es parte del colectivo Pueblo Hace Cultura conformado por organizaciones culturales y artísticas autogestivas que promueven una Ley de Apoyo a la Cultura Comunitaria que permita una participación más directa de los distintos agentes culturales del país en el diseño e implementación de políticas culturales, así como la asignación de una cifra no menor al 0,1% del total del Presupuesto Nacional. Asimismo, este colectivo forma parte de Cultura Viva Comunitaria, red que engloba diferentes organizaciones que luchan por los mismos objetivos pero a nivel regional.

caso del Teatro Comunitario” y estará financiado por una beca doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

Ahora bien, estas dinámicas se enmarcan dentro de los cambios que se vienen desarrollando dentro de las nociones clásicas de cultura, la cual empieza a ser conceptualizada como un agente de desarrollo y como un derecho humano universal (UNESCO, 1997; Yúdice, 2002). La cultura ha dejado de ser una dimensión secundaria de la vida social ligada a un conjunto determinado de prácticas y sectores sociales. Se ha tornado un terreno de disputa, una forma de poder y de control respecto de quiénes deben pertenecer a determinados lugares, acceder a recursos o ser reconocidos y legitimados socialmente. De esta manera, vemos que tanto la “política”, como la “economía” y la “cultura” constituyen campos que se intersectan y construyen relaciones complejas (Crespo, et al. 2007). Son estos procesos de politización los que nos llevan a plantear nuevas formas de entender la “cultura” 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 (Wright, 1998).

En este sentido, 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. Como señaló García Canclini (1987) el desarrollo de políticas públicas implica a una serie de actores que exceden lo estatal, ya sea la sociedad civil, los organismos internacionales o las agencias privadas. Entonces, lo que nos interesa analizar es cómo el campo de producción cultural se desarrolla como un ámbito de disputa y negociaciones entre estos agentes, los cuales recurren a la cultura como un “recurso” (Yúdice, 2002) pero desde diferentes posiciones y de acuerdo a distintos intereses.

Bibliografía

- Alayón, Norberto y Grassi, Estela (2005) “Condiciones de empleo y pobreza en la argentina. Las consecuencias de la política neoliberal de los años 90”. En: *Revista de la Facultad de Ciencias Económicas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, Año 10, N° 25. Pp. 111-128.
- Alonso, Tamara (2007) “Políticas culturales locales, reelaboración de tradiciones y diálogo entre géneros populares”. En: C. Crespo, F. Losada y A. Martín (Eds.), *Patrimonio, políticas culturales y participación ciudadana*. Buenos Aires: Antropofagia. Pp. 145-159.
- Alvarellos, Héctor (2007) *Teatro callejero en la Argentina: de 1982 a 2006. De lo visto, vivido y realizado*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
- Anderson, Benedict (1993) “Introducción” y “Cap. II: Las raíces culturales”. En: *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica. Pp. 17-25 y 26-62.
- Arantes, Antonio Augusto (1999) “Desigualdad y diferencia. Cultura y ciudadanía en tiempos de globalización”. En: *La dimensión global/local. Cultura y Comunicación: Nuevos desafíos*. Buenos Aires: Ediciones CICCUS - La Crujía. Pp. 145-170.
- Augé, Marc (1992) *Los no lugares: espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Bajtín, Mijail (1992 [1979]) “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI. 5ª edición. Pp. 248-293.
- Barth, Fredrik (1976) “Introducción”. En: Fredrik Barth (Comp.), *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Bauman, Richard (1992) "Performance". En: *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments. A Communications – centered Handbook*. Oxford University Press, New York Oxford.
- Bauman, Richard y Charles Briggs (1996) "Género, Intertextualidad y Poder Social". En: *Revista de Investigaciones Folklóricas* No 11. Buenos Aires. 1996. Pp. 78 -108.
- Bauman, Richard y Charles Briggs (2000 [1990]) "Poética y Performance como perspectivas críticas sobre el lenguaje y vida social". En: *Annual Review of Anthropology*, N° 19. Traducción de Dra. Corina Courtis. En: Ficha de Cátedra. Etnolingüística, FFyL, OPFyL, UBA.
- Bauman, Richard y Stoelje, Beverly (1988) "The Semiotics of Folkloric Performance". En: *The Semiotic Web*. T. Sebeok y J. Uniker-Sebeok (eds.). York-Amsterda: Mouton de Gruyter.
- Bauman, Richard (1989) "Estudios norteamericanos de folklore y transformación social: una perspectiva centrada en la actuación". *Serie de Folklore N° 10*. Buenos Aires: FFyL, Universidad de Buenos Aires. 1994. Pp. 3 - 19.
- Bayardo, Rubens 1999 "Cultura y Antropología: Una revisión crítica". En: *Cuadernos de Antropología Social*, N° 10, ICA, FFyL, Universidad de Buenos Aires. Pp. 31-45.
- 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*. Buenos Aires: Ediciones CICCUS - La Crujía. Pp. 9-24.
- Bidegain, Marcela. (2007) *Teatro comunitario: resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Atuel.
- Bidegain, Marcela; Marina Marianetti y Paola Quain (2008) *Vecinos al rescate de la memoria olvidada*. Buenos Aires: Ediciones Artes Escénicas.
- Blache, Marta (1991) "Folklore y nacionalismo en la Argentina. Su vinculación de origen y su desvinculación actual", en *Runa. Archivos para las Ciencias del Hombre*, vol XX. Buenos Aires: FFyL, UBA.
- Blache, Marta (1994) "Introducción. La Narrativa Folklórica". En: *Narrativa Folklórica*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Boal, Augusto (1974) *Teatro del Oprimido y otras poéticas políticas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Bourdieu, Pierre (1987) "Los Tres Estados del Capital Cultural". En: *Sociológica*, N° 5,

México: UAM-Azcapotzalco. Pp. 11-17.

- Bourdieu, Pierre (1995) "Preámbulo" y Cap. 2 "El punto de vista del autor". En: *Las reglas del Arte*. Barcelona: Anagrama. Pp. 9-15 y 318-410.

- Bourdieu, Pierre (1990) "Algunas propiedades de los campos". En: *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo. Pp. 135-141.

- Briski, Norman (2005) *De Octubre a Brazo Largo*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo.

- Brow, James (1990) "Notes on Community, Hegemony and Uses of the Past". En: *Anthropological Quarterly*, 63: 1. Pp. 1-7.

- Brubaker, R. y Cooper, Frederick (2001) "Más allá de la 'identidad'". En: *Revista Apuntes de Investigación del CECYP N° 7*.

- Canale, Analía (2007) "Políticas culturales y murgas porteñas: indagando sobre sus relaciones", en *Patrimonio, políticas culturales y participación ciudadana*, Carolina Crespo, Flora Losada y Alicia Martín (Eds). Buenos Aires: Antropofagia. Pp. 109-144.

- Canale, Analía y Julieta Infantino (2013) *Conversaciones con Edith Scher y Ricardo Talento*. En: *Ficha de Cátedra Teatro Comunitario en Buenos Aires*, Oficina de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

- 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).

- Chaves, Mariana (2005) *Juventud y espacios urbanos en la ciudad de La Plata*. Tesis final de doctorado, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, UNLP, La Plata. Mimeo.

- Cousillas, Ana María (1996) "Medios de comunicación y Folklore". En: *Revista de investigaciones Folklóricas N° 11*, Buenos Aires. Pp. 25-28.

- Crespo, Carolina, Losada, Flora y Martín, Alicia (2007) "Introducción", en *Patrimonio, Políticas culturales y participación ciudadana*, Carolina Crespo, Flora Losada y Alicia Martín (Eds). Buenos Aires: Ed. Antropofagia. Pp. 5-11.

- D'Amico, Silvio (1954) *Historia del Teatro Universal*. Buenos Aires: Losada.

- Dubatti, Jorge (2002) "Micropoéticas. Teatro y subjetividad en la escena de Buenos Aires (1983-2001). Introducción". En: *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001)*. Micropoéticas I. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos. Pp.3- 72.

- Dubatti, Jorge (2003) "Introducción. El teatro como acontecimiento. Micropoéticas y estructuras conviviales en la escena de Buenos Aires (1983-2001)" En: *Teatro de grupos, compañías y otras formaciones: micropoéticas II*, Jorge Dubatti (Coord.). Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos. Pp. 3-53.
- Falzari, Gastón (2014) "Un acercamiento al movimiento teatral comunitario. Reflexiones sobre memoria colectiva, verdad(es) y experiencia". En: *El movimiento teatral comunitario argentino*, Romina Sánchez Salinas (Coord.). Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos. Pp 75-120.
- Freyre, Paulo (1970) *Pedagogía del Oprimido*. Montevideo: Tierra Nueva.
- Gabin, María José (2001) *Las indepilables del Parakultural. Biografía no autorizada de Gambas al Ajillo*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- García Canclini, Néstor (1988) "¿Reconstruir lo popular?". En: *Revista de Investigaciones Folklóricas* N° 3. Pp. 7-21.
- García Canclini, Néstor (1995) "Introducción. Consumidores del siglo XXI, ciudadanos del XVIII". En: *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo. Pp. 13-35.
- García Canclini, Néstor (1984) "Capítulo I. De lo primitivo a lo popular: teorías sobre la desigualdad entre culturas" y "Capítulo II. Introducción al estudio de las culturas populares". En: *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen. Pp. 25-59 y 61-87.
- García Canclini, Néstor (1987) "Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano". En: *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo. Pp. 13-61.
- Gorelik, Adrián (2010) "Capítulo 3. Del vecindario al barrio". En: *La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes. Pp. 273-291.
- Grassi, Estela (2004) Capítulo I: "Política y cultura. Una aproximación". En: *Política y cultura en la sociedad neoliberal. La otra década infame (II)*. Buenos Aires: Espacio.
- Gravano, Ariel (1995) *Miradas urbanas, visiones barriales: diez estudios de antropología urbana sobre cuestiones barriales en regiones metropolitanas y ciudades intermedias*. Montevideo: Nordan-Comunidad.

- Grupo de Teatro Comunitario Matemurga de Villa Crespo (2013) *Matemurga, 10 años*. Buenos Aires: PROTEATRO.
- Guber, Rosana (1991) *El salvaje metropolitano. A la vuelta de la antropología postmoderna. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Legasa.
- Guerra Manzo, Enrique (2010) "Las teorías sociológicas de Pierre Bourdieu y Norbert Elias: los conceptos de campo social y habitus". En: *Revista Estudios Sociológicos*, vol. XXVIII, N° 83. México: Colegio de México. Disponible en <http://www.redalyc.org/pdf/598/59820673003.pdf> . 14/04/2014. Pp 383-409.
- Guido, Raquel (2006) "Proceso creador y dimensión lúdica en el arte". En: *El cuerpo incierto: Arte/cultura/sociedad*, Elina Matoso (Comp.). Buenos Aires: Letra viva.
- Gutierrez, Alicia (2005) *Las prácticas sociales: una introducción a Pierre Bourdieu*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- Hall, Stuart (1996) "Introducción: ¿Quién necesita 'identidad?'". En: *Cuestiones de identidad cultural*, Paul du Gay y Stuart Hall (Comps). Buenos Aires: Amorrutu. Pp 13-40.
- Hobsbawn, Eric y Terrence Ranger (1989) *The invention of Tradition*. Cambridge University Press.
- Infantino, Julieta (2012) *Cultura, Jóvenes y Políticas en disputa. Prácticas circenses en la ciudad de Buenos Aires*. Tesis Doctoral de Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Mimeo.
- Kristeva, Julia (2002) *Semiótica*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Kessler, Gabriel (2004) *Sociología del delito amateur*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Leonardi, Yanina Andrea y Lorena Verzero (2008) "La dialéctica espacio-comunidad en las experiencias teatrales de los primeros años '70". En: *Revista Telón de Fondo*, N° 8. Buenos Aires: FfyL, UBA. Disponible en <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> 06/08/2013.
- Leonardi, Yanina Andrea (2010) "Disidencias y modos de réplica ideológicas: el Teatro Independiente durante la primera gestión peronista (1946-1955)". *Revista Telón de Fondo* N° 11. Buenos Aires: FfyL, UBA. Disponible en <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> 06/08/2013.

- Lomnitz, Claudio (2008) "Identidad". En: *Términos críticos de sociología de la cultura*, Carlos Altamirano (Comp). Buenos Aires: Paidós. Pp 129-134.
- López, Laura (2000) "Tradicionalización del candombe en Buenos Aires". Ponencia presentada en las *Jornadas La Africanía ayer y hoy*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe.
- Marco, Susana; Abel Posadas; Marta Speroni y Griselda Vignolo (1974) *Teoría del género chico criollo*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Marcús, Juliana (2011) "Apuntes sobre el concepto de identidad". En: *Revista Intersticios*, Vol. 5, Nº 1. <http://www.intersticios.es/article/view/6330> 20/04/2013.
- Martín, Alicia (1997) *Fiesta en la calle. Carnaval, murgas e identidad en el folklore de Buenos Aires*. Buenos Aires: Colihue.
- Martín, Alicia (2008) *Folclore en el Carnaval de Buenos Aires*. Tesis Doctoral de Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Mimeo.
- Menazzi, Luján (2008) "Construyendo al barrio: la postulación del barrio como territorio político durante la transición democrática". *Revista Argumentos*, Nº 10. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani. Disponible en <http://revistasiiigg.sociales.uba.ar/index.php/argumentos/article/view/65> 11/03/2014.
- Míguez, Daniel (2010) *Los pibes chorros. Estigma y marginación*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Morel, Hernán (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.
- Moreno Chá, Ercilia (2003) "Gabino Ezeiza: payador legendario". En: *El espacio cultural de los mitos, ritos, leyendas, celebraciones y devociones*. Temas de Patrimonio 7, Buenos Aires, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico y Cultural de la ciudad de Buenos Aires, Pp. 225-234.
- Ordaz, Luis (1999) *Historia del teatro argentino. Desde los orígenes hasta la actualidad*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Pelletieri, Osvaldo (1999) *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto*. Buenos Aires: Galerna.

- Pérez, Irene (1996) *El grotesco criollo: Discépolo-Cossa*. Colección Literaria Leer y Crear. Buenos Aires: Colihue.
- 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, Lola (2013) *Teatro y estética comunitaria: miradas desde la filosofía y la política*. Buenos Aires: Biblos
- Rabossi, Fernando (1997) *La cultura y sus políticas. Análisis del Programa Cultural en Barrios*. Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Mimeo
- Romano, Eduardo (1995) *Voces e imágenes en la ciudad. Aproximaciones a nuestra cultura popular urbana*. Buenos Aires: Colihue
- Sabato, Hilda (2004) *La política en las calles. Entre el voto y la movilización, Buenos Aires 1862-1880*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Saussure, Ferdinand de (1916) *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires: Losada
- Saville Troike, Muriel (2005) “Términos básicos, conceptos y cuestiones”. En: *Etnografía de la comunicación: una introducción*. Buenos Aires: Prometeo
- Schechner, Richard (2000) “Del ritual al teatro y de vuelta: la trenza de eficacia y entretenimiento”. En: *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas, Libros del Rojas. pp. 21 – 71
- Segato, Rita. 2002. “Identidades Políticas y Alteridades Históricas. Una crítica a las certezas del pluralismo Global”. En: *Revista Nueva Sociedad*, 178. pp. 104-125.
- Seibel, Beatriz (1993) *Historia del Circo*. Biblioteca de Cultura Popular 18. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Seibel, Beatriz (2006) *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor.
- Shumway, Nicolás (2005) *La invención de la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Slavsky, Leonor y Susana Skura (2002) “1901-2002, 100 años del teatro en ídish en Buenos Aires”. En: *Recreando la cultura judeoargentina. 1894-2001: en el umbral del segundo siglo*, Feierstein, Ricardo y Stephen Sadow (Eds.). Buenos Aires: Editorial Milá.
- Svampa, Maristella (2005) *La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del*

neoliberalismo. Buenos Aires: Taurus.

- Svampa, Maristella. 2011. “La política en las calles: lenguajes de movilización y espacio público en la época contemporánea”. En: *Manifestaciones, fiestas y rituales en el Siglo XX*, Mirta Zaida Lobato (Ed.). Buenos Aires: Biblos.
- Taylor, Diana (2005) “Hacia una definición de performance”. En: *Revista Picadero*, N° 15. Publicación del Instituto Nacional del Teatro, Argentina. Pp. 3-5
- Trastoy, Beatriz (1991) “En torno a la renovación teatral argentina de los años '80”. En: *Latin American Theatre Review*- Spring 1991. Centro de Estudios Latinoamericanos. Universidad de Kansas. Pp 93-100. Disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/download/878/853-20/10/2011>
- Turner, Victor (1982) *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. Nueva York: PAJ Books.
- UNESCO (1997) *Nuestra Diversidad Creativa*. Informe de la Comisión Mundial de Cultura y desarrollo. Ediciones UNESCO Fundación Santa María, Madrid.
- Verzero, Lorena (2013) *Teatro militante: radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Biblos
- Williams, Raymond (1994 [1981]) *Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Williams, Raymond (2009 [1977]) *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta
- Winocur, Rosalía (1994) “Políticas culturales y participación popular en Argentina: la experiencia del Programa Cultural en Barrios (1984-1989)”. En: *Revista Perfiles Latinoamericanos*, N° 3. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, México. Pp. 97-118
- Wortman, Ana (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*. Buenos Aires: Eudeba. Pp 17-33 y 73-89
- Wright, Susan (2004[1998]) “La politización de la ‘cultura’”. En: *Constructores de Otridad. Una introducción a la antropología social y cultural*, Boivin, M; Rosato, A; Arribas, V. Buenos Aires: Ed. Antropofagia. Pp. 128-141
- Yúdice, George (2002) *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

- Zibechi, Raúl (2003) *Genealogía de la revuelta. Argentina, la sociedad en movimiento*. La Plata: Letra Libre.