

TEATRO COMUNITARIO EN ARGENTINA: APROPIACIONES Y RESIGNIFICACIONES DE UNA CATEGORÍA EN DISPUTA

COMMUNITY THEATER IN ARGENTINA: APPROPRIATIONS AND RESIGNIFICATIONS OF A DISPUTED CATEGORY

Camila Mercado¹ y Romina Sánchez Salinas²

Resumen: En el presente trabajo se propone reflexionar acerca de los usos, apropiaciones y resignificaciones de la categoría *teatro comunitario*, observando el desarrollo de distintas experiencias que se identifican con esa denominación en Argentina. El *teatro comunitario* es reconocido como una práctica multidimensional centrada en el disfrute del arte y la exploración de la creatividad de forma colectiva, constituyendo espacios abiertos donde pueden integrarse personas sin restricciones etarias y más allá de su formación o saberes artísticos previos. A partir del análisis de grupos de *teatro comunitario* y de políticas públicas que fomentan esta práctica en distintos territorios (Ciudad Autónoma de Buenos Aires y provincia de Mendoza), nos proponemos resaltar no solo la heterogeneidad e historicidad de la categoría estudiada, sino también la conflictividad que atraviesa a los procesos de definición cultural. La metodología utilizada ha sido cualitativa, valiéndonos de en-

- 1 Instituto de Ciencias Antropológicas, Sección de Antropología Social, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Beca postdoctoral. <https://orcid.org/0000-0002-8068-9658>
- 2 Instituto Multidisciplinario de Estudios Sociales Contemporáneos; Facultad de Filosofía y Letras; Universidad Nacional de Cuyo/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Beca postdoctoral. <https://orcid.org/0000-0001-5269-900X>



trevistas en profundidad, observación participante y consulta de fuentes secundarias. Desde una perspectiva histórica y relacional, el artículo contribuye a discusiones más amplias que problematizan el uso de categorías artísticas e identitarias en el diseño de las políticas públicas, así como los procesos de resignificación de las mismas por parte de los agentes. *Palabras clave: teatro comunitario, políticas culturales, heterogeneidad, estrategias identitarias, Argentina*

Abstract: The aim of this paper is to reflect on the uses, appropriations and resignifications of the community theater category, analyzing the development of different experiences identified under this denomination in Argentina. Community theater is recognized as a multidimensional practice focused on the enjoyment of art and the exploration of creativity in a collective way, creating open access projects where people can participate without age restrictions and regardless of their previous artistic knowledge. Based on the analysis of community theater groups and public policies that promote this practice in different territories (Ciudad Autónoma de Buenos Aires and province of Mendoza), we propose to highlight not only the heterogeneity and historicity of the category studied, but also the conflictivity involved in the processes of cultural definition. We used qualitative methodology applying in-depth interviews, participant observation and secondary source research. From a historical and relational perspective, this article contributes to broader discussions that problematize the use of artistic and identity categories in the design of public policies, as well as the resignification process of these policies by the agents. Key words: community theatre, cultural policies, heterogeneity, identity strategies, Argentina

Introducción

El *teatro comunitario*³ en Argentina es reconocido como una práctica multidimensional centrada en el disfrute del arte y la exploración colectiva de la creatividad, siendo definido por sus protagonistas como un “teatro de vecinos, para vecinos” (Scher, 2010). Se trata de espacios abiertos donde pueden integrarse personas sin restricciones etarias más allá de su formación o saberes artísticos previos. Como categoría ha sido ampliamente difundida tanto en el campo artístico-cultural como en el socio-comunitario, y también se encuentra presente en el desarrollo de políticas culturales⁴ que forman parte de iniciativas públicas y comunitarias: redes, programas y legislaciones. Observamos que estos diferentes usos y apropiaciones de la categoría han asumido distintos significados según el territorio y el contexto histórico. Sin embargo, su uso generalizado ha tendido, en ocasiones, a invisibilizar el carácter heterogéneo e histórico de la categoría. Nos proponemos en este trabajo analizar distintas experiencias en Argentina con el objetivo de resaltar la heterogeneidad e historicidad del fenómeno. Seleccionamos dos territorios diferentes, tomando como punto de partida si los grupos que se reconocen como *teatro comunitario* fueron iniciativa de profesionales del campo teatral o bien respondieron al estímulo de una política de fomento de la actividad. Con este criterio elegimos analizar el caso de la provincia de Mendoza, donde la mayor parte de los grupos surgieron luego de la creación del Programa Provincial de Teatro Comunitario de la Secretaría de Cultura del Gobierno de Mendoza, y el caso de los primeros grupos surgidos en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires⁵ (CABA), que han sido a su vez los principales promotores de la actividad en el resto

-
- 3 Utilizamos *cursivas* para identificar las categorías nativas que forman parte de la investigación y evitar confusiones entre nuestros enunciados y los testimonios recogidos durante el trabajo de campo.
 - 4 Políticas culturales definidas como “un conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones privadas y las asociaciones comunitarias a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales dentro de cada nación y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social” (García Canclini, 1987, p. 233).
 - 5 La Ciudad Autónoma de Buenos Aires es la capital y ciudad más poblada de la República Argentina. Está situada en la región centro-este del país, sobre la orilla sur del Río de la Plata, en la región pampeana. A partir de la reforma de la Constitución Nacional de 1994, se acordó brindarles estatus de ciudad autónoma, constituyendo así uno de los 24 distritos del país. La población estimada de la ciudad es de 3.075.646 habitantes. Oficialmente la ciudad se encuentra dividida en 15 comunas que agrupan a 48 barrios, donde se encuentran asentados los grupos de *teatro comunitario* que analizamos.



del país: Catalinas Sur y el Circuito Cultural Barracas. Se trata de dos grupos que han impulsado la creación de la Red Nacional de Teatro Comunitario y, a su vez, demandado la creación de instancias estatales de apoyo a la actividad (locales y nacionales).

Al tener en cuenta que en las distintas configuraciones sociales los usos y definiciones de la categoría *teatro comunitario* son diversos, a partir de una perspectiva relacional, se expone en la primera parte del artículo, la conformación de esta categoría en la CABA. Se observa que esta propuesta se ha configurado en relación con otras “tradiciones teatrales” de la ciudad, y que por lo tanto, en su práctica actualiza, cuestiona o reafirma distintos elementos de dichas tradiciones. Este proceso de identificación es analizado en las experiencias de los grupos *pioneros* de la ciudad, en los inicios de la Red Nacional de Teatro Comunitario⁶ y en la relación con distintos programas públicos. En la segunda parte, se desarrolla el caso del *teatro comunitario* en la provincia de Mendoza,⁷ que indica la complejidad de intervenir un contexto singular con una categoría externa o surgida en otro territorio. En este recorrido se hará referencia a las reapropiaciones de la categoría visualizando intersticios en los que distintos agentes crean nuevos anclajes identitarios y disputan formas de definir la práctica.

La perspectiva asumida implicó adoptar algunas concepciones y puntos de partida teórico-metodológicos. Por un lado, se reconstruyó el proceso de conformación de la categoría *teatro comunitario* a partir de las diferencias que estableció respecto de otras prácticas teatrales, entendemos por identidad algo no esencialista “sino estratégico y posicional” (Hall, 2003, p. 17). En tanto las identidades se construyen a través de las diferencias y no al margen de ellas, la “identidad” de aquellos grupos *pioneros* de *teatro comunitario* sólo puede ser definida en ese contexto histórico de diferenciación/identificación

6 La Red Nacional de Teatro Comunitario conecta y guía a los grupos de teatro comunitario con el fin de intercambiar experiencias e información, compartir y debatir problemáticas comunes y realizar acciones en forma conjunta para difundir y fortalecer el crecimiento del fenómeno.

7 Mendoza es una de las 23 provincias de la República Argentina y pertenece a la región del Nuevo Cuyo. Está ubicada al oeste del territorio nacional donde la divisoria de aguas de la cordillera de los Andes marca el límite con Chile. Es la cuarta provincia más poblada del país después de Buenos Aires, Córdoba y Santa Fe, con una población cercana a los 2 millones de habitantes (4,34% de la población de Argentina). Casi la mitad de sus habitantes (937.154) vive en la aglomeración urbana del Gran Mendoza o Área Metropolitana de Mendoza (AMM) donde se localizan los grupos de *teatro comunitario* que analizamos.

con modalidades y repertorios del teatro independiente y el teatro militante en la ciudad de Buenos Aires. Por otro lado, estudiar el *teatro comunitario* en una provincia demandó una lectura atenta y crítica de la historia del teatro nacional, la cual ha sido elaborada principalmente a partir de los procesos históricos de Buenos Aires. Este tinte centralista en los estudios teatrales ha sido marcado por un conjunto de trabajos que plantean la necesidad de investigaciones fronterizas que den cuenta de cartografías artísticas distintas y, fundamentalmente, disímiles y heterogéneas en sus modos y medios de producción, que de otro modo permanecen ocultas bajo la nomenclatura de “lo nacional” (Palermo, 1998, 2005; Fos, 2015; Tossi, 2015, 2016; Fuentes, 2017, Del Mármol, 2017, Gómez y Sarale, 2017). Si bien se ha tenido en cuenta esta perspectiva para la investigación y se reconoce la necesidad de pensar en “estudios teatrales regionales” (Tossi, 2015) que abandonen los límites político-administrativos como criterio para la delimitación de los objetos de estudio; en nuestro caso, los recortes espaciales (CABA y Mendoza) han estado determinados por las propias definiciones de los grupos y por la inscripción y alcance de las políticas públicas (que tomaban como criterio los límites político-administrativos). Esto no implica dejar de considerar las “articulaciones de tipo local/global” de los grupos y en particular, las estrategias “multiterritoriales” (Mato, 2007, p. 72) que trascienden, en sentidos diversos, “la provincia” o el territorio geográfico.

La elección de los territorios puestos en perspectiva para analizar el desarrollo del *teatro comunitario* también responde al interés por “descentrar” los estudios teatrales en Argentina donde suelen vislumbrarse generalizaciones acerca del teatro nacional que parten de realidades que se circunscriben principalmente al ámbito de la ciudad de Buenos Aires y que en nuestro recorte, se reflejó en los usos de la categoría *teatro comunitario* en las políticas de fomento al sector. Como se dijo, la elección específica de la provincia de Mendoza para realizar este descentramiento tuvo que ver con las particularidades que allí tomó el desarrollo de grupos que forman parte de la Red Nacional de Teatro Comunitario, impulsada por los grupos porteños. Como se verá más adelante, en el caso mendocino se promovió la práctica del *teatro comunitario* desde una política pública estatal que apoyara la creación de nuevos grupos en la provincia cuyana y que reconociera a colectivos de teatro barrial que generaban procesos de participación artística entre la ciudadanía pero que no se identificaban hasta el momento como *teatro comunitario*. Esto marca un interesante punto de divergencia con los casos que se trabajaron en la ciudad de Buenos Aires que



surgieron desde la sociedad civil y luego entraron en vinculación con agentes estatales para gestionar mayores recursos, crecer y multiplicarse.

Las reflexiones parten de trabajos previos realizados en el marco de investigaciones individuales y grupales (Mercado, 2018, 2019, 2020; Sánchez Salinas y Gadea, 2015; Sánchez Salinas, 2018a, 2018b, 2018c; Sánchez Salinas y Mercado, 2019). La metodología utilizada ha sido cualitativa, valiéndose de entrevistas en profundidad, observación participante y consulta de fuentes secundarias. La estrategia analítica que pretende visibilizar las trayectorias locales y las configuraciones culturales donde se manifiestan las experiencias, ha implicado tomar distancia de las narrativas de los grupos, redes y programas analizados en nuestro trabajo de campo, donde el uso extendido de la categoría abordada se vuelve estratégico en la disputa por el reconocimiento de la práctica.

Para el abordaje de las relaciones entre Estado y sociedad civil hemos adoptado un enfoque que toma distancia de una perspectiva dicotómica al tiempo que considera las asimetrías entre los distintos agentes. Esto permite discutir con visiones que construyen una mirada de la sociedad civil como un polo virtuoso y desinteresado de la política y del Estado como una entidad homogénea y monolítica (Dagnino, Olvera y Panfichi, 2006). A su vez, posibilita captar los intersticios del aparato estatal que dejan entrever las estrategias en distintas escalas que desarrollan los grupos, a fin de volver legítimas sus propias modalidades de intervención territorial y concepciones sobre la cultura.

El proceso de conformación de la categoría teatro comunitario en CABA

Diversas autoras que se han dedicado al estudio del *teatro comunitario* han coincidido en identificar los comienzos de este fenómeno con el surgimiento del Grupo de Teatro Catalinas Sur en el barrio porteño de La Boca en 1983 (Bidegain, 2007; Fernández, 2013; Proaño Gómez, 2013; Scher, 2010; Berman, Durán y Jaroslavsky, 2014). Esta historia del *teatro comunitario* que sitúa sus comienzos en aquel barrio de la CABA constituye una revisión analítica de la historia de los grupos promotores que impulsaron la conformación de la Red Nacional de Teatro Comunitario; estos son el grupo mencionado y el Circuito Cultural Barracas constituido en 1996 en el barrio de Barracas a partir de la iniciativa de un grupo de teatro callejero denominado Los Calandracas.

El análisis que se presenta a continuación surge a partir de un proceso de investigación desarrollado entre los años 2015 y 2019 que involucró una metodología y construcción de datos de tipo etnográfico basado en técnicas propias de la Antropología Social. Se realizó observación participante en diversas instancias de interacción intra e intergrupales de dos grupos de *teatro comunitario* de la ciudad de Buenos Aires: el Grupo de Teatro Catalinas Sur y el Circuito Cultural Barracas. Asimismo, se realizaron entrevistas abiertas, semi-estructuradas y estructuradas, individuales y en profundidad (Geertz, 1994; Guber, 2011) tanto con directores/as y coordinadores/as a cargo de los grupos como con vecinos/as participantes. La selección de estos casos de estudio estuvo orientada por las largas trayectorias de ambos en la práctica del *teatro comunitario* en sus barrios, esto los posiciona como promotores de la práctica no solo en la ciudad de Buenos Aires sino también en otras regiones del país. Por medio de este análisis, se pudo estudiar cómo surgieron estos colectivos en CABA y cómo fueron definiendo y redefiniendo sus propuestas tanto en los sentidos políticos y/o transformadores que se le asignan como también respecto de las estrategias de gestión cultural que desplegaron para darles continuidad en el tiempo. Analizar los recorridos de Catalinas Sur y del Circuito Cultural Barracas permitió comprender cómo se fue construyendo una definición de *teatro comunitario* que si bien se encuentra muy difundida por todo el territorio nacional no está exenta de disputas.

2.1. Anclajes históricos en un campo teatral

Como se ha señalado en anteriores trabajos (Mercado, 2015, 2020), el *teatro comunitario* de la ciudad de Buenos Aires se posiciona en el “campo teatral porteño” (Pellettieri, 2002) buscando legitimar su práctica y su concepción del teatro. Estas disputas desplegadas en torno a la categoría de “arte” o, en este caso, de “teatro” se vinculan a la demanda por un reconocimiento del *teatro comunitario* como una propuesta teatral específica y diferencial. Sin embargo, no implican solo disputas en torno a demandas por “reconocimiento” sino también por una “redistribución” (Fraser, 2008) más justa de recursos que acompañe la visibilización de estas propuestas como experiencias artísticas en sí mismas. Tanto Catalinas Sur como el Circuito Cultural Barracas realizan sucesivas aproximaciones a modelos históricos del hacer teatral a través de



la creación de líneas de sentido con un pasado tradicionalizado. Así, se fue construyendo una identidad teatral comunitaria a partir de la construcción de “tradiciones selectivas” (Williams, 2009) que trazan líneas de vinculación con el pasado del campo teatral porteño (Mercado, 2020).

Estos grupos pioneros se inscriben, por un lado, en una tradición independiente del teatro de la CABA rescatando valores como la calidad en las creaciones artísticas⁸, la organización o la modalidad grupal de la actividad y la independencia. En el campo teatral de Buenos Aires, el término “independiente” ha estado históricamente vinculado con el movimiento de teatro independiente originado en la década de 1930. Este movimiento se alzó en oposición a la creciente comercialización que la actividad teatral empezaba a experimentar impulsando una renovación teatral tanto estética, como poética e ideológica. En sus orígenes estos grupos reivindicaban, al menos discursivamente, una autonomía artística tanto de los empresarios teatrales como de lo estatal e impulsaron transformaciones en las formas de organización grupal y en el rol político de los/las artistas (Dubatti, 2012; Del Mármol, 2016; Fukelman, 2017).

Sin embargo, estos/as teatristas comunitarios/as construyen su propia “tradicción selectiva” (Williams, 2009) porque, si bien se identifican con estos aspectos, se diferencian de cierto carácter elitista que haría del teatro independiente un teatro para pocos/as o para las clases medias intelectuales de Argentina. Estas propuestas se diferencian del circuito teatral independiente actual y del circuito comercial a partir de una identificación con la categoría de lo *comunitario*.⁹ Los objetivos de estos grupos combinan tanto aspectos de crea-

8 El concepto de “calidad artística” es polisémico y ha estado sujeto a usos y sentidos disímiles a lo largo de la historia del teatro en Argentina y también a través de los diferentes circuitos que se fueron conformando. El teatro independiente surge como un posicionamiento de una parte del ámbito teatral, en oposición de la amplia comercialización que la actividad teatral presentaba hacia comienzos del siglo xx. Con los años el desarrollo de este fenómeno promovió la creación de espacios de formación en nuevas técnicas actorales, así como puestas en escena y dramaturgias novedosas. En este sentido, la “calidad” suele oponerse a la realización de producciones “amateurs” o no profesionales. En el caso del *teatro comunitario* este punto es complejo: si bien se trata de grupos conformados por vecinos/as amateurs en el teatro (es decir, no profesionales) se defiende la necesidad de contar con profesionales que coordinen y enmarquen la actividad artística para construir una poética en los espectáculos (Mercado, 2018). La calidad, así, se comprende como la realización de espectáculos que no se diferencien de aquellos realizados por profesionales del teatro.

9 El concepto de “comunidad” encierra una gran diversidad de acepciones y debates teóricos que exceden los objetivos de este trabajo, para el caso del *teatro comunitario* se pueden consultar trabajos

ción artística y creativa como dimensiones sociales (construcción de vínculos socio-afectivos, indagación en memorias colectivas, denuncia de problemáticas sociales) y, a su vez, no buscan la comercialización de sus producciones. De esta forma, se seleccionan elementos legitimantes e indiscutidos del teatro independiente en su versión histórica (como el ideal de autonomía o el carácter colectivo de la práctica teatral) y se rechazan otros aspectos más cuestionados del circuito alternativo o independiente actual como su vinculación con sectores intelectuales de la sociedad argentina.

En relación con esta configuración, se recupera una tradición teatral popular de la ciudad de Buenos Aires que apela a géneros artísticos locales históricamente deslegitimados (como el sainete, el circo o la murga) y que busca democratizar la práctica y la producción teatral. Esta vinculación con lo popular aparece por momentos relacionada a una concepción militante, política y/o transformadora del teatro. En Argentina han existido importantes experiencias de teatro militante que muchas veces recurrieron a códigos estéticos y géneros históricamente vinculados a sectores subalternizados como estrategias de concientización y/o transformación social (Verzero, 2013). Asimismo, muchos de los grupos de teatro callejero que se conformaron en la ciudad de Buenos Aires a comienzos de los años 80 (contexto de surgimiento de Catalinas y Los Calandracas) también apelaron a estos géneros como recursos estéticos que se adaptaban exitosamente al espacio público, permitiendo transmitir mensajes mediante códigos fácilmente reconocibles por los/as espectadores/as (Alvarellos, 2007; Infantino, 2014).

2.2. ¿Qué hacemos? Hacia una definición institucional

Ahora bien, se sostiene a partir del trabajo de campo realizado con Catalinas Sur y con el Circuito Cultural Barracas, que la actual definición del *teatro comunitario* surgida en este territorio es fruto de un proceso histórico que involucró aquellas identificaciones y diferenciaciones con otras propuestas teatrales de la ciudad, pero que tuvo un momento clave cuando estos grupos

previos (Sánchez Salinas, 2018b). Resulta necesario señalar para este artículo que en el ámbito artístico el término *comunitario* suele referir a experiencias de intervención social a través del arte y al desarrollo de experiencias artísticas de carácter participativo (Palacios Garrido, 2009).



impulsaron la multiplicación de sus experiencias en diferentes barrios de la CABA y en otras provincias del país a comienzos de los años 2000. Al preguntarle cómo definiría esta práctica, una coordinadora artística de Catalinas Sur explicaba:

Tengo la definición técnica ‘teatro de la comunidad, para la comunidad’ que, de hecho, fue un término que comenzó a acuñarse allá en el 2003 cuando comenzamos a trabajar con Ricardo y con Adhemar [directores del Circuito Cultural Barracas y de Catalinas Sur respectivamente], en el comienzo de lo que fue el impulso de los grupos de teatro comunitario. Me acuerdo de estar sentada con Ricardo y Adhemar y decir: “Bueno ¿y qué hacemos?” Teníamos que hacer proyectos [para obtener financiación externa] y ahí salió ¿Qué es lo que hacemos? ¿Hacemos teatro popular? ¿Hacemos teatro callejero? ¿Teatro de vecinos? y ¿Qué es? Y ahí quedó ‘teatro de la comunidad para la comunidad, integrada por vecinos’. El teatro comunitario está integrado básicamente por vecinos. Hay quienes sí traen un bagaje actoral o no. Gente de todas las edades. La heterogeneidad y la intergeneracionalidad es uno de los pilares fundamentales que tiene el teatro comunitario. Es crear un marco para que la persona se desarrolle. Todo ser humano es esencialmente creativo, tiene la posibilidad del juego, solo que a una edad es cercenada esa posibilidad y en el teatro comunitario lo que se recupera es esa posibilidad de volver a jugar, de conectarte con otra cosa sin que nadie te diga ‘vos cantas mal’, ‘vos cantas mejor’. Lo que vas descubriendo acá es que todos pueden cantar, que todos pueden actuar. Siempre con calidad, obviamente. Siempre rescatando que el teatro comunitario no es teatro pobre para pobres, ni más o menos porque es de vecinos (coordinadora de Catalinas Sur, 17/06/2015).

La pregunta por la especificidad de la práctica estuvo enmarcada, como señala la entrevistada, en la creación de proyectos para financiar la multiplicación del *teatro comunitario*. Para llevar adelante este objetivo de difusión, Catalinas Sur y el Circuito Cultural Barracas tuvieron que gestionar no solo formas de financiamiento, sino también de visibilización y reconocimiento de su propuesta. Esto se llevó a cabo principalmente a través de la articulación con una política cultural del gobierno local de la ciudad denominada Carpa Cultural Itinerante, el acceso a financiamiento de organismos de cooperación internacional y la creación de redes locales y regionales.

La Carpa Cultural Itinerante fue una política implementada por la Dirección General de Promoción Cultural de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad en 2002. Esta iniciativa se propuso articular las acciones de los centros culturales del Programa Cultural en Barrios (PCB)¹⁰ y ofrecer una serie de charlas, talleres y espectáculos artísticos para la población de la ciudad. Tanto Catalinas Sur como el Circuito mantenían por aquel entonces un convenio de gestión con el PCB para brindar talleres artísticos a los/as vecinos/as de sus barrios. Se organizaron funciones de la obra emblemática de Catalinas Sur “Venimos de muy lejos” (1993), luego de las cuales tanto Adhemar Bianchi como Ricardo Talento, participaban de una charla *entusiasmadora* con quienes asistían para difundir el trabajo de los grupos. Como consecuencia de estas charlas se crearon entre 2002 y 2003 los grupos Res o no Res del barrio de Mataderos, Los Pompapetriyazos de Parque Patricios y el Grupo de Teatro Comunitario de Pompeya.¹¹ De esta forma, los directores de La Boca y Barracas aprovecharon la inclusión del *teatro comunitario* en una política cultural pública de la ciudad como la Carpa Cultural Itinerante para promover la creación de nuevos grupos en otros barrios.

Por otro lado, resultó de gran importancia la gestión de proyectos de financiación internacional en particular con la Fundación AVINA, una entidad internacional que articula emprendimientos de la sociedad civil y del mundo empresarial para impulsar y fortalecer proyectos de desarrollo sostenible en Latinoamérica. A través de la financiación de proyectos con AVINA, Catalinas Sur y el Circuito Cultural Barracas llevaron adelante talleres artísticos (canto comunitario, dirección musical y teatral, ejecución de instrumentos musicales, etc.) para los nuevos grupos de *teatro comunitario* que no solo se empezaron a conformar en CABA sino también en otras ciudades del país. A partir de esta multiplicación se creó en 2003 la Red Nacional de Teatro Comunitario como una instancia de organización colectiva que brinda asesoramiento y contención, donde se debaten formas de funcionamiento interno y se crean espacios

10 Un programa estatal creado en 1984 que a través de la gestión de centros culturales ofrece una amplia variedad de talleres y actividades artísticas y de oficios de manera gratuita para vecinos/as de los barrios.

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



de reflexión acerca de la práctica teatral comunitaria. Esta Red persiste hasta la actualidad y define al *teatro comunitario* como: autoconvocado y autogestivo, numeroso (no debiendo tener menos de 20 integrantes preferentemente), intergeneracional y 'amateur'. Se sostiene, asimismo, que el *teatro comunitario* se propone lograr una transformación social a través del fortalecimiento de lazos sociales (entre otros aspectos) y que no debe tener filiaciones partidarias ni religiosas comprendiendo el arte como un derecho.¹²

2.3. La organización en red y *autogestiva* como estrategia

A través de la creación de una red de alcance nacional se han articulado algunas demandas de los grupos comunitarios hacia el Estado, por una redistribución de recursos que les permita llevar a cabo sus propuestas con relativa autonomía. Para presentar solo algunos ejemplos, se puede mencionar la implementación por parte del Instituto Nacional del Teatro del Concurso Nacional para Estímulo a la Actividad de Teatro Comunitario, una línea de apoyo económico que brinda financiación para montaje de espectáculos, sostenimiento de la actividad, compra de equipamiento técnico y capacitaciones. También la sanción de la Ley de Promoción al Teatro Comunitario, aprobada en diciembre de 2014 por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires, que otorga apoyo económico a los grupos de la CABA a través del organismo estatal que financia la actividad teatral no oficial de la ciudad Proteatro. Esta ley fue impulsada por algunos referentes de grupos de la ciudad que forman parte de la Red Nacional y que hicieron llegar su propuesta a una legisladora porteña. La ley establece un régimen de subsidios destinados a la producción y difusión de espectáculos, así como al mantenimiento de espacios y otros gastos que surgieran del desarrollo de la actividad (Sánchez Salinas y Mercado, 2019).¹³

12 Estos puntos han sido tomados del sitio web de la Red Nacional de Teatro Comunitario (<http://www.redteatrocomunitario.com.ar/que-es-el-teatro-comunitario/>) con el fin de describir cómo define esta entidad al *teatro comunitario* en Argentina. Como señalamos a lo largo de nuestro análisis no es nuestro objetivo retomar estas características como una definición absoluta de la práctica, sino contextualizar su elaboración en un momento particular del desarrollo de esta práctica en nuestro país.

13 Algunos grupos también reciben financiamiento de programas como Puntos de Cultura (Ministerio de Cultura de la Nación), del Consejo Provincial de Teatro Independiente de la Provincia de Buenos Aires, o a partir de la Ley de Mecenazgo en CABA, de planes específicos de universidades nacionales y progra-

Si bien el Estado siempre estuvo presente en la dinámica de obtención de recursos de los grupos (Fernández, 2013) la Red Nacional que los nuclea,¹⁴ define al *teatro comunitario* a partir de la *autogestión*, como indicamos. La autogestión es comprendida por los grupos de La Boca y de Barracas como una búsqueda de independencia y como una organización colectiva que permita el desarrollo de la práctica.

Ahora bien, estos grupos se diferencian de los históricos sentidos de independencia que atraviesan al campo teatral de la ciudad que mencionamos antes. Se retoman como elementos definitorios a) la independencia de una estructura estatal, b) la independencia partidaria y c) la independencia respecto del mercado. Aun así, la *autogestión* se comprende también como una forma de organización colectiva que demanda reconocimiento y redistribución de recursos al Estado. Es decir, una organización que reclame participación en la administración de recursos estatales para volcarlo en un proyecto de transformación social ya existente. Así lo señala el director del Circuito Cultural Barracas:

[...] no es lo mismo que el Estado diga ‘vamos a hacerlo’ que la comunidad diga ‘lo estamos haciendo y queremos que nos apoyen’. Esa es la gran diferencia y que si alguna vez lo entendieran ahorrarían mucha plata, mucha estructura (director del Circuito Cultural Barracas, 10/12/2015).

Siguiendo a Williams, se observa que esta noción nativa de *autogestión* no implica una total dicotomía respecto del Estado sino una “autonomía relativa” (Williams, 1994) en la toma de decisiones y en la administración económica, acompañada de una politización que reclame apoyo para la actividad. Así, muchas de las líneas de financiación que son específicas del *teatro comunitario* o que están destinadas a iniciativas de arte y transformación social, en general han estado directa o indirectamente vinculadas a reclamos puntuales de la Red o responden a la creciente visibilización que han logrado estos grupos (Sánchez Salinas y Mercado, 2019).

mas de apoyo de escala local. A nivel nacional, el Fondo Nacional de las Artes (Ministerio de Cultura de la Nación) incluye, desde el año 2016, una línea específica de “Arte y transformación social”.

14 Término utilizado en Argentina, Paraguay y Uruguay. Adj. relativo al núcleo. V. transitivo: una o varias personas que tienen un interés en común.



3. El desarrollo del *teatro comunitario* en la provincia de Mendoza y las disputas en torno a la categoría

A continuación se presentan algunos aspectos centrales del desarrollo de la categoría *teatro comunitario* en la provincia de Mendoza, estableciendo como contrapunto las similitudes y diferencias con los procesos históricos de la ciudad de Buenos Aires, que explican de por sí la singularidad del fenómeno en la provincia cuyana. Se centrará en los procesos devenidos a partir de una política pública de fomento a la actividad impulsada por el gobierno provincial (2008-2015), que enlazó distintas tensiones entre los nuevos grupos y los referentes históricos del teatro barrial de Mendoza.¹⁵ La elección de la provincia de Mendoza se debe a la particularidad del caso por tratarse de un territorio donde se impulsó una política de fomento de la práctica del *teatro comunitario* por parte del Estado, previo a que fuese demandada por un conjunto de grupos reconocidos bajo esa denominación.

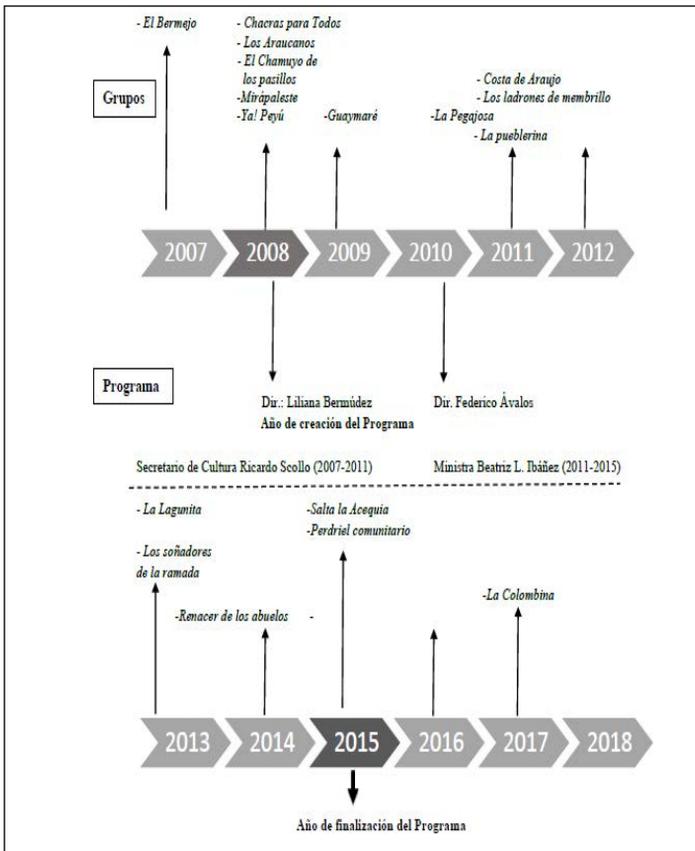
Los resultados expuestos devienen del análisis contextual de datos extraídos durante el trabajo de campo, realizado en la provincia entre los años 2014 y 2019, que incluyó entrevistas individuales a referentes de los grupos de la Red de Teatro Comunitario de Mendoza y agentes estatales del Programa Provincial de Teatro Comunitario de la Secretaría de Cultura del Gobierno de Mendoza (SCGM). Se realizó también observación participante (Guber, 2004) en eventos y experiencias de intercambio entre los grupos y el Programa; y entre los grupos en distintas instancias (reuniones de referentes, encuentros de redes y jornadas de capacitación). Para mantener la confidencialidad en los testimonios de las personas involucradas (agentes estatales del Programa y referentes de grupos de la provincia), que en ocasiones implicaban posicionamientos delicados, se ha mantenido la anonimidad en las citas transcritas.

15 El teatro barrial fue aquel que surgió en el período de 1968-1976 de la mano de la creación colectiva (González de Díaz Araujo, 2003, 2010) y que ha sido definido en Mendoza como aquella práctica teatral y “política al servicio de los sectores populares” (Henríquez, 2006, p. 71). Según este autor, es el resultado de un acercamiento de artistas al barrio.

3.1. La implementación de la categoría *teatro comunitario* desde una política pública

En el año 2005, en el marco del I Festival Andino de Teatro “Al pie del Aconcagua”, se presentó la obra “El Fulgor Argentino, Club Social y Deportivo” de Catalinas Sur. Fue la primera vez en la provincia que pudo verse un espec-

Gráfico 1
Cronología del surgimiento de los grupos y del Programa Provincial de Teatro Comunitario (2006-2018)



Fuente: Sánchez Salinas, 2018c: 102.

Mapa 1
Grupos de teatro comunitario de la provincia
de Mendoza, Argentina (2006-2018)



Fuente: Sánchez Salinas, 2018c: 101.

táculo que se identificaba por sus realizadores como *teatro comunitario*.¹⁶ En esa ocasión, Adhemar Bianchi y Ricardo Talento dictaron talleres en distintos departamentos y esto implicó que, quienes ya venían trabajando con teatro en los barrios, implementaran en sus espacios lineamientos del *teatro comunitario* (San Martín, 2012). Sin embargo, fue la implantación de una política pública de fomento a la actividad en el año 2008 (el Programa Provincial de Teatro Comunitario de la SCGM) la que difundió de forma extendida la categoría en la provincia y determinó el surgimiento de nuevos grupos bajo esa denominación como lo indica la siguiente cronología:

Si se pregunta por el inicio de esta política y se compara con otras de fomento a grupos de *teatro comunitario* de la CABA se observa que se trata de una excepcionalidad. Se dijo antes que la lógica del financiamiento público a la actividad del *teatro comunitario* fue principalmente en respuesta a pedidos de uno o varios grupos ya existentes o a través de sus redes. En este sentido, el Programa de Teatro Comunitario de la Dirección de Desarrollo Cultural de la SCGM resultó excepcional por tres motivos: 1) se trató de una iniciativa gubernamental y no de grupos o una red ya existente; 2) fue creado exclusivamente para fomentar la creación de grupos de *teatro comunitario* y 3) tenía entre sus objetivos el sostenimiento regular de la actividad (las otras líneas de financiamiento a la actividad brindaban estímulos no regulares). Por ello, resulta relevante indagar bajo qué condiciones y motivaciones se diseñó este programa que tenía como fin “el desarrollo cultural a partir de la creación de grupos de teatro comunitario en la provincia” (sitio web de la SCGM, 2015).¹⁷

En los testimonios recabados entre los agentes estatales que estuvieron en su creación se hallaron dos explicaciones:

1. La necesidad de otorgar cierto reconocimiento a la trayectoria de quienes ya venían realizando trabajo artístico-comunitario en al-

16 Según antecedentes locales y también para algunos referentes de los grupos, el *teatro comunitario* existía mucho antes en Mendoza, aunque no se utilizara específicamente tal denominación. La experiencia de “El Aluvión” en el año 1973 es considerada la puesta que marcó la transición entre un tipo de intervención de teatro independiente a uno de teatro militante o barrial, donde además se manifestaban elementos de lo que posteriormente se llamó teatro comunitario (González de Díaz Araujo, 2010). Para profundizar sobre este tópico ver (González de Díaz Araujo, 2014; Sánchez Salinas, 2018c).

17 En el año 2015 el Programa dejó de existir y con su extinción también desapareció su descripción e información que se alojaba en el sitio web de la SCGM www.cultura.mendoza.gov.ar.



gunos barrios del Gran Mendoza (puntualmente se mencionan los casos de “Chicho” Vargas en el barrio de La Gloria; Rodrigo Toledo en el barrio Huarpes; Ernesto Suárez y Pablo Flores en El Bermejo). Aquellas experiencias también se definían como teatro barrial, teatro social o murgas. Esto devino en que la mayor parte de los referentes que conformaron los grupos fueron buscados desde el equipo del Programa: se convocaron profesores con experiencia en teatro en cárceles, teatro del oprimido, teatro popular o murgas para el armado de los nuevos grupos.

2. La idea de multiplicar el fenómeno del *teatro comunitario*, que “era como un boom en [la ciudad de] Buenos Aires” (agente del Programa, 14/10/2015). se puede relacionar esta expresión a dos sucesos: a) como mencionamos anteriormente, el surgimiento de grupos de *teatro comunitario* en Argentina fue creciendo exponencialmente en la década del 2000, alcanzando en 2004 una veintena de grupos y hacia 2010, alrededor de cincuenta grupos en todo el país, cifra que se mantiene al 2020; b) en términos de agenda de gobierno, fue un período donde creció el número de programas, concursos y financiamiento a proyectos que reivindican la cultura popular y la cultura comunitaria, en un contexto de ampliación del campo de injerencia de las políticas culturales (Bayardo, 2015).

Se distingue aquí un punto fundamental entre la experiencia mendocina y la de los grupos de otras provincias que, como ya se sostuvo, explica la elección de este territorio para el ejercicio analítico que se propuso: se trató de un programa de gobierno que promovió un fenómeno que en otras provincias había surgido como una iniciativa de un grupo de personas con la convicción de trabajar desde el teatro en una comunidad determinada y que, en algún momento o etapa de ese proceso ya iniciado, buscaron el apoyo o reconocimiento estatal (Fernández, 2013; Mercado, 2018; Sánchez Salinas, 2018b). Por un lado, se pretendía dar reconocimiento a quienes se identificaba que venían construyendo experiencias cercanas al *teatro comunitario*, fortaleciendo un fenómeno mendocino de objetivos similares, pero utilizando una categoría no local. Por otro lado, se incentivaba la creación de nuevos grupos que reprodujeran una práctica bajo un modelo que había surgido en otro territorio.

Como manifestaba una de las integrantes de la Red de Teatro Comunitario Mendocina: “[...] esto que pasa de injertar cosas que son rioplatenses o formatos en las provincias” (referente de grupo, 22/12/2014).

Esta tensión entre el desconocimiento de las categorías identitarias de las experiencias previas del territorio y la visibilización y promoción de un fenómeno no local se vio reflejada en el diseño e implementación del programa, que tuvo muchas indefiniciones e irregularidades desde su inicio y que afectó de forma considerable el desarrollo de los grupos de *teatro comunitario* mendocino.

Cuando se analizó el programa en su funcionamiento, aparecen mecanismos que reflejan un difuso concepto de *teatro comunitario*, lo cual se revela como una de las causas que produjeron tensiones al interior y entre los grupos. En los contenidos del Programa convivían variadas concepciones sobre los distintos modos de intervención teatral. Y si bien el Programa llevaba el “nombre” de *teatro comunitario*, no había una definición clara respecto a qué tipo de práctica estaban promoviendo. Esta falta de claridad generaba incertidumbre entre los grupos en relación con quiénes estaban haciendo *teatro comunitario* y quiénes no, y los instaba a estar constantemente redefiniéndose y elaborando conceptualizaciones para continuar siendo parte del programa estatal. En ocasiones, también llevándolos a que ellos mismos tuvieran que definir quiénes podían ingresar y quiénes quedarían afuera de esta política:

La plata es poca pero la cantidad de grupos a los que se les está pagando son muchísimos, e incluso muchísimos ñoquis, ravioles, no sé cómo se dice [...] Lo que yo te quiero explicar es que nosotros ya tenemos ciertas capacidades como para detectar si este grupo que se va a incorporar reúne las características, porque si no hay una desigualdad tremenda (referente de grupo, 16/12/2014).

Esta situación puso a los propios referentes de los grupos en un rol de promotores del programa e instaló una tensión desde sus inicios que llevó a fijar la atención en ellos “en tanto mediadores de las políticas y los sesgos que le imponían a su práctica cultural” (Winocur, 2001, p. 78). Esto generaba también que los grupos asumieran ciertas características para poder acceder al financiamiento. Se ha señalado que este tipo de procesos lleva en ocasiones a que las organizaciones no sólo terminen por llevar a cabo actividades que origi-



nalmente no desarrollaban, sino que, además, terminan adecuándose a definiciones y categorías de organismos y programas (Forni y Leite, 2006, p. 242).¹⁸

3.2. Consensos y disensos en torno a la concepción local

En las entrevistas e instancias de participación mencionadas, se encontraron variadas y complejas concepciones de *teatro comunitario* en torno a las prácticas y discursos de los/as participantes y agentes del programa, evidenciando que los procesos culturales “son bases modificables, dialécticas, complejas, tensas, negociables para fines que también son heterogéneos y disputables” (País Andrade, 2016, p. 246). Las principales tensiones se observaron al momento de definir qué prácticas eran legitimadas como *teatro comunitario* y cuáles no dentro de la provincia. En general, esta legitimidad la daban los grupos, ya que como se vió, el Programa no definía la actividad ni exigía requerimientos específicos para percibir el apoyo económico. A su vez, ciertos modos de operar del Programa demostraron que, en todo caso, el conocimiento del fenómeno era poco preciso o se lo asimilaba a otras prácticas artísticas de promoción de lo comunitario (el teatro barrial, del oprimido y las murgas, entre otros). Las tensiones se estructuraban en relación con un distanciamiento o un acercamiento hacia la definición y caracterización del *teatro comunitario* de las experiencias de Catalinas Sur y el Circuito Cultural Barracas, así como a las representaciones que circulaban en la Red Nacional de Teatro Comunitario. Para ese período (2006-2015) aquella concepción ya identificaba a un amplio conjunto de grupos articulados en la Red e incluía también experiencias de otras provincias.

Un ejemplo ilustrativo de cómo la comparación era un recurso frecuente en la búsqueda de una definición local fue en el Encuentro de Teatro Comunitario organizado por la Red de Teatro Comunitario mendocino en Las Heras (14 de junio de 2015), donde se propuso un debate grupal a partir de lecturas sugeridas de dos libros de referencia sobre el fenómeno: “Teatro Comunitario” de la investigadora Marcela Bidegain (2007) y “Teatro de vecinos” de Edith

18 Para profundizar en los problemas devenidos de la implementación de la política en el campo teatral de Mendoza, ver Sánchez Salinas (2018b).

Scher¹⁹ (2010). La consigna era realizar una lectura crítica en la que debían identificar los aspectos del *teatro comunitario* teorizados en esos libros con los que estaban de acuerdo y también pensar cuáles eran posibles de realizar en Mendoza (y cuáles no).

Una de las principales conclusiones a las que arribaron fue que era necesario no ser *tan fundamentalistas* con las categorías que definían al *teatro comunitario*, intentar *desrigidizarlas* y al mismo tiempo definir el *teatro comunitario mendocino*. En este mismo sentido, remarcaban que era importante observar la necesidad de cada grupo y eso podía implicar, por ejemplo, que tengan más importancia los *procesos creativos* que las *presentaciones* de las obras. Había cierta percepción de que aquellas categorías que remitían a los grupos *pioneros* eran demasiado *grandes*, como se refleja en el siguiente testimonio sobre la definición del *teatro comunitario* en Mendoza:

[...] es un grupo de personas, tratando de hacer algo en una comunidad, si es artístico o va a tener la forma de teatro con murga, o vecinos narrando, o madres tejiendo o contando un cuento, eso es *teatro comunitario*. Bajar esa cosa ideológica que creemos que es lo que es Catalinas Sur [...] acá lo que tenemos es un grupo de vecinos haciendo algo artístico teatral, con mezcla de plástica, eso es *teatro comunitario*, pero en chiquito, no en grande, porque en grande se nos diluye (agente del programa, 14/10/2015).

También resultaba necesario *flexibilizar* las categorías de “intergeneracionalidad” y “numerosidad”. Mientras que en la zona bonaerense los grupos estaban integrados por al menos 20 o 25 personas, en Mendoza los grupos a veces no alcanzaban a tener 10 integrantes. Lo mismo con la propuesta de que participen personas de distintas edades; si bien les parecía *interesante*, la realidad es que varios grupos de la provincia tenían predominancia de un rango etario (La Pegajosa estaba integrada mayoritariamente por niñas, y El renacer de los abuelos principalmente por adultas mayores)²⁰. Otro punto debatido fue el de la *territorialidad*. Para la mayoría de los grupos, la decisión

19 Directora del grupo de teatro comunitario Matemurga de Villa Crespo, conformado en 2002 en la CABA. Es importante aclarar que estos libros sistematizaban y caracterizaban principalmente las experiencias de los grupos de Buenos Aires.

20 Si bien el grupo estaba integrado casi en su totalidad por mujeres adultas mayores, el nombre del grupo era en masculino.



de ocupar o presentarse en el espacio público no era una característica que los identificara. Uno de los coordinadores expresó que cuando un grupo está en el espacio público en Mendoza, es por carencia de un espacio y no por decisión, en comparación con los grupos de la ciudad de Buenos Aires donde *la calle* es símbolo de resistencia.

El ejercicio de comparación y oposición permanente permitió pensar la problemática en cuestión: el principio estructurador del campo teatral comunitario en Mendoza, ha sido generado por las tensiones y las oposiciones entre las experiencias y definiciones de los grupos de la ciudad de Buenos Aires (del centro, de la Capital) y las de los grupos de Mendoza (del margen, de la provincia)²¹. Comprender la concepción de *teatro comunitario* para los grupos de Mendoza de modo dialógico, relacional, nos mostró las distintas posturas respecto a los modos de intervenir la sociedad desde el teatro que estaban en juego en el territorio.

Desde esta perspectiva, también pudimos ver un nuevo centro: los grupos intentaban definir su identidad por oposición/cercanía no sólo a la experiencia porteña o bonaerense, sino también al Programa. La dependencia de los grupos no era sólo de los fondos económicos, reflejaba además la necesidad de una entidad más amplia que los sustentara o representara simbólicamente. Se observó que la tendencia de los grupos mendocinos fue principalmente sostenerse gracias al aporte del programa. En relación con este punto, se identificó que para los grupos que venían trabajando de forma constante, el Programa resultó una ayuda económica para continuar fortaleciendo su labor; en cambio, para otros, que nacieron a partir de su impulso, resultó más difícil lograr una identidad propia más allá del estímulo. Por otro lado, y aun reconociendo la complejidad de sostener un trabajo comunitario territorial sin recursos públicos, se observa que no todos los grupos se propusieron un fortalecimiento del fenómeno local desde la promoción de proyectos *autogestivos*. Esta falta de constancia y crecimiento era percibida por los agentes del programa como falta de profesionalismo. En consecuencia, se gestaba una idea de pobreza o marginalidad en torno a lo comunitario que se alimentaba de manera retroactiva entre el Programa y los grupos.

21 Tomamos como "centro" la Capital Federal y la provincia de Buenos Aires, en virtud de la configuración geográfica e histórica de la Argentina.

4. Conclusiones

En este trabajo se propuso analizar diferentes dinámicas donde se identifican como usos, apropiaciones y resignificaciones de categorías y propuestas artísticas por parte de diversos actores, posicionados desigual y diferencialmente en el ámbito cultural. Como se señala al comienzo, nos interesó rescatar la heterogeneidad existente en las formas de concebir y definir una práctica artística específica: el *teatro comunitario* en Argentina. Los casos que se han presentado se relacionan con el marco de una instancia de organización mayor —la Red Nacional de Teatro Comunitario— y se ha expuesto que los diferentes grupos establecen proximidades o distanciamientos respecto a la definición delimitada de la práctica que se propone. Ahora bien, estas dinámicas no solo involucran a grupos comunitarios, sino también a distintas instancias estatales locales de cada territorio donde se han tenido diferentes niveles de protagonismo en el desarrollo de estas experiencias. Incluso, hemos señalado la intervención de fundaciones internacionales de financiación que han incidido en el desarrollo del fenómeno estudiado.

Como se sostuvo, han surgido trabajos de investigación que proponen una mirada crítica acerca de cómo se construyó en los estudios teatrales “la historia” del teatro nacional desde una mirada centralista que generalizó muchos de los procesos desarrollados en la ciudad de Buenos Aires. A partir de esto, no se puede dejar de sostener una mirada crítica que busque visibilizar trayectorias diversas, heterogéneas y muchas veces invisibilizadas. Aun así, la heterogeneidad que brota de los análisis, no se encuentra exenta de conflictos y tensiones que se manifiestan justamente a partir de aquellos usos, apropiaciones y resignificaciones que se comenzaron a observar en nuestros trabajos.

Desde una perspectiva histórica y relacional, se reconstruyen algunos aspectos del proceso de definición del *teatro comunitario* en la CABA al proponer una mirada desnaturalizadora acerca de los inicios de los grupos Catalinas Sur y el Circuito Cultural Barracas, presentados usualmente como los *comienzos* del teatro comunitario en Argentina. Se observa que las identidades son construidas a través de las diferencias y no al margen de ellas; por tanto, la “identidad” de aquellos grupos *pioneros* de teatro comunitario sólo puede ser definida en ese contexto histórico de diferenciación/identificación con modalidades y repertorios del teatro independiente y el teatro militante en la ciudad de Buenos Aires. Siguiendo a Hall (2003), esto es así porque las identidades se



construyen dentro del discurso y no fuera de él, y por este motivo “debemos considerarlas producidas en ámbitos históricos e institucionales específicos en el interior de formaciones y prácticas discursivas específicas, mediante estrategias enunciativas específicas” (Hall, 2003, p. 18). Desde esta concepción se estudian las experiencias de Catalinas Sur y del Circuito Cultural Barracas no como los “orígenes” del *teatro comunitario* argentino, sino enfocándose en los aspectos procesuales de conformación de una categoría. De este modo, se pudo observar, por ejemplo, la propia elaboración de tradiciones selectivas por parte de estas formaciones culturales. Estas elaboraciones implican siempre posicionamientos de los actores en torno a determinadas formas de concebir el teatro y, en este caso, respecto de su potencial político y/o transformador a nivel social. Siguiendo el objetivo de mostrar la heterogeneidad del fenómeno, se abordan las implicancias que generó impulsar una política pública que empleaba una categoría causante de múltiples tensiones en los procesos de identificación de los actores en la provincia de Mendoza. En este sentido, fue fundamental la distinción entre la experiencia mendocina, donde la categoría *teatro comunitario* se instaló a partir de una política pública (tomándose como referencia los casos de CABA), y la de los grupos de la ciudad de Buenos Aires, donde esta categoría se utilizó para demandar políticas de fomento específicas por parte de los grupos.

El Programa de Teatro Comunitario de la SCGM en Mendoza, había sido creado para brindar reconocimiento a quienes se identificaban como actores que venían construyendo experiencias similares al *teatro comunitario*, fortaleciendo de esta manera un fenómeno mendocino de objetivos semejantes, pero que utilizaba una categoría no local. Este programa estatal también incentivó la *creación de nuevos grupos* que reprodujeran una práctica que había surgido en otro territorio. Esta tensión entre el desconocimiento de las categorías identitarias de las experiencias teatrales previas y la visibilización y promoción de un fenómeno de la ciudad de Buenos Aires reforzaba el esquema centralista y afectaba, a su vez, el desarrollo de los grupos de *teatro comunitario* mendocino.

Nuestra propuesta invita a seguir profundizando en cómo los usos estratégicos de una política cultural por parte de actores culturales pueden ser leídos como una forma de ejercer “agencia” (Yúdice, 2002) en el ámbito cultural y en la reproducción de formaciones culturales alternativas como es el *teatro comunitario*. Las formas de apropiación e interpretación que construyen los actores de la sociedad civil respecto de las políticas públicas implementadas

por agentes estatales son diversas y, como ha señalado Chris Shore (2010), a menudo no siguen una linealidad respecto de los objetivos para los que estas intervenciones fueron diseñadas.

Finalmente, el ejercicio analítico propuesto en este artículo, sugiere nuevos interrogantes para indagar a futuro, especialmente acerca del vínculo que establecen los grupos de *teatro comunitario* con instancias estatales de promoción de la actividad. La propuesta de observar usos diferenciales de la categoría no solo en distintos territorios, sino también por parte de distintos agentes, plantea la inquietud de cuál es el rol del Estado en el proceso de descentralización de determinados relatos hegemónicos (en este caso acerca de la historia del teatro argentino y del *teatro comunitario* en particular). Asimismo, queda planteada la necesidad de reconocer la heterogeneidad de las experiencias al momento de diseñar políticas de fomento a la actividad, a fin de avanzar hacia intervenciones culturales territorializadas que dialoguen con el contexto local y fortalezcan los procesos comunitarios existentes.

5. Bibliografía

- Alvarellos, H. (2007). *Teatro callejero en la Argentina: de 1982 a 2006. De lo visto, vivido y realizado*. Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
- Bayardo, R. (2015). A Política Cultural Na Argentina Do Século XXI. Revista Observatório Itaú Cultural (N. 18 (ju./dez. 2015), pp. 50-55.
- Berman, M., Durán, A. y Jaroslavsky, S. (2014). *Pasado y presente de un mundo posible: Adhemar Bianchi y Ricardo Talento: del teatro independiente al comunitario*. Leviatán.
- Bidegain, M. (2007). *Teatro comunitario: resistencia y transformación social*. Atuel.
- Dagnino, E., Olvera, A. J. y Panfichi, A. (2006). Introducción. Para otra lectura de la disputa por la construcción democrática en América Latina. E. Dagnino, A. J. Olvera y A. Panfichi (coords.), *La disputa por la construcción democrática en América Latina*, Fondo de Cultura Económica, CIESAS, Universidad Veracruzana, pp. 15-91.
- Del Mármol, M. (2016). *Una corporalidad expandida. Cuerpo y afectividad en la formación de los actores y actrices en el circuito teatral independiente de*



- la ciudad de La Plata*. (Tesis de doctorado en Antropología). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- . (2017). Sobre la singularidad de los contextos o cómo visibilizar diferencias en los devenires locales de un mismo fenómeno. *Congreso Internacional de Historia Comparada del Teatro “Pensar el teatro en provincia”*, Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras UBA.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Biblos.
- Fernández, C. (2013). *Antecedentes e historia del teatro comunitario argentino contemporáneo. Los inicios de un movimiento*. *AISTHESIS*, 54, 147-174.
- Fos, C. (2015). Reseña del libro *Todo lo hermoso es posible* de Marcos Britos. La Plata: Consejo Provincial de Teatro Independiente, 2013, 599. *Revista Humha* Año 1, núm. 1, septiembre. Bahía Blanca.
- Forni, P. y Leite, L. V. (2006). El desarrollo y legitimación de las organizaciones del tercer sector en la Argentina. Hacia la definición de un isomorfismo periférico. *Sociologías*, 8 (16), 216-249.
- Fraser, N. (2008). La justicia social en la época de la política de la identidad: redistribución, reconocimiento y participación. *Revista de Trabajo*, 4(6), 83-99.
- Fuentes, T. (2017). Desafíos metodológicos para estudiar el teatro en el Centro Sudeste de la Provincia de Buenos Aires. Ponencia presentada en las *I Jornadas de Teatro en las Provincias*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación. Inédito.
- Fukelman, M. (2017). Programa para la investigación del teatro independiente, en P. Ansaldo, M. Fukelman, B. Girotti, J. Trombetta (comps.) *Teatro independiente: historia y actualidad*, Ediciones del CCC, pp 13-27.
- García Canclini, N. (1987). Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano, en N. García Canclini (ed.), *Políticas culturales en América Latina*. Grijalbo, pp. 13-61.
- Gómez, A. y Sarale, M. (2017). Reescribir la historia, ensayar nuevas cartografías La experiencia del grupo de Prácticas Contemporáneas Vinculadas al Teatro, Mendoza. Ponencia presentada en las *I Jornadas de Teatro en las Provincias*. Centro Cultural de la Cooperación. Inédito.

- González de Díaz Araujo, G. (2003). De las utopías en el teatro setentista. Circulación y recepción del repertorio brechtiano y de la creación colectiva en Mendoza (1968-1976). *Huellas*, 3, 157-161.
- . (2010). Una fábrica recuperada con Ladrillos de Coraje: experiencia de teatro comunitario mendocino. *Huellas*, 7, 127-136. <http://bdigital.uncu.edu.ar/3337>.
- . (2014). El actor del teatro militante de los setenta en Argentina y Latinoamérica. Las semillas del teatro comunitario actual. En G. Remedi, G. (coord.), *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral*. Ediciones Universitarias, Unidad de Comunicación de la Universidad de la República, pp. 229-242.
- Geertz, C. (1994). *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Gedisa.
- Guber, R. (2011). *La etnografía, método, campo y reflexividad*. G.E.Norma
- . 2004. *El salvaje metropolitano. A la vuelta de la antropología posmoderna*. Paidós.
- Hall, S. (2003). Introducción: ¿Quién necesita «identidad»?; en S. Hall y P. Dugay (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu, pp. 13-40.
- Henríquez, S. (2006). El teatro barrial de creación colectiva y el teatro independiente comprometido en Mendoza (1968-1976): una aproximación a sus estrategias, en N. Baraldo (comp.), *Mendoza '70: tierra del sol y de luchas populares*. Manuel Suárez Editor, pp. 63-82.
- Infantino, J. (2014). *Circo en Buenos Aires: cultura, jóvenes y políticas en disputa*. Instituto Nacional del Teatro.
- Mato, D. (2007). Cultura, Comunicación y Transformaciones sociales en tiempos de globalización. Perspectivas latinoamericanas, en D. Mato y F. Maldonado (eds.), *Cultura y Transformaciones sociales en tiempos de globalización. Perspectivas latinoamericanas*. CLACSO, pp. 10-75.
- Mercado, C. (2015). *Vecinos y actores en el teatro comunitario de Buenos Aires. El caso de Matemurga de Villa Crespo*. (Tesis de Licenciatura en Antropología). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- . (2018). *Trayectorias de teatro comunitario en Buenos Aires. Políticas culturales, autogestión y sentidos del arte en disputa*. (Tesis de Doctorado) Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina.



- . (2019). En reversa la mirada y en futuro el corazón. Teatro comunitario y disputas en torno al arte para la transformación social, en J. Infantino (ed.), *Disputar la cultura. Arte y transformación social en la ciudad de Buenos Aires*. Caseros: RGC Libros, pp. 93-132
- . 2020. El Teatro Comunitario en el campo teatral porteño. Estrategias de ingreso y legitimación, en *20 años de teatro social en Argentina*. Editorial Instituto Nacional del Teatro, pp. 113-149.
- País Andrade, M. (2016). Políticas y gestión cultural pública en Argentina. Apuntes teórico-metodológicos para su investigación-intervención. M. Rotman (comp.), *Dinámicas de poder. Procesos patrimoniales, políticas y gestión de la cultura*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras-UBA, pp. 243-276.
- Palacios Garrido, A. (2009). El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. *Arteterapia-Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 4, 197-211.
- Palermo, Z. (1998). Historiografía, literatura y región. *Revista Silabario*, 1(1), 61-74.
- . (2005). *Desde la otra orilla. Pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina*. Alción.
- Pellettieri, O. (dir.). (2002). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Vol. II La emancipación cultural (1884-1930)*. Galerna
- Proaño Gómez, L. (2013). *Teatro y estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política*. Biblos.
- Rosemberg, D. (2009). *Teatro Comunitario Argentino*. Emergentes Editorial.
- Sánchez Salinas, R. (2018a). Resonancias actuales de la comunidad: el teatro comunitario argentino como espacio de recreación de lazos de pertenencia. *Revista Question*, 59, pp. 1-18.
- . (2018b). Las organizaciones culturales y su vínculo con el Estado: el caso del teatro comunitario mendocino. Segura, M. S. y Prato, A. V. (eds.), *Estado, sociedad civil y políticas culturales. Rupturas y continuidades entre 2003 y 2017*, RGC Libros, pp. 159-179.
- . (2018c). *Detrás de escena. Políticas culturales y teatro comunitario en Mendoza. El caso de Chacras para Todos (2008-2018)*. (Tesis de doctorado). Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad de San Martín, Argentina.

- Sánchez Salinas, R. y Gadea, M. J. (2015). Pensar las relaciones entre políticas culturales y colectivos artísticos comunitarios. En *#Pensarlaculturapública: apuntes para una cartografía nacional*. Ministerio de Cultura de la Nación.
- Sánchez Salinas, R. y Mercado, C. (2019). Límites y alcances en el reconocimiento de proyectos de arte y transformación social en Argentina: el teatro comunitario en las políticas culturales públicas (2006-2018). *Revista de la Escuela de Antropología*, 25, FHUMYAR-UNR, 1-17.
- San Martín, P. (2012). El teatro comunitario en Mendoza como instrumento de desarrollo social y de rescate de la memoria colectiva de los barrios. Informe Final del Proyecto SeCyTP (UNCuyo): *El teatro como herramienta de desarrollo social. Experiencias en la cárcel, el neuropsiquiátrico, en barrios y murgas. (1984-2000)*, dirigido por la Magister Graciela González de Díaz Araujo. Inédito.
- . (2014). Recuperando la memoria de los barrios: los grupos de teatro comunitario de Mendoza. *Revista Huellas*, 8, pp. 77-86.
- Scher, E. (2010). *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*. Argentores.
- Shore, C. (2010). La antropología y el estudio de políticas públicas: reflexiones sobre la formulación de las políticas. *Antípodas, Revista de Antropología y Arqueología*, 10, 21-49.
- Tossi, M. (2015). Los estudios del teatro regional en la posdictadura argentina: desafíos teóricos e implicancias políticas. *Mitologías hoy. Revista de Pensamiento, Crítica y Estudios Literarios Latinoamericanos*, 11, 25-42.
- . (2016). Discursos de alteridad en la dramaturgia regional de la posdictadura argentina. *Revista Culturales*, 4 (1), 137-166.
- Verzero, L. (2013). *Teatro militante: radicalización artística y política en los años 70*. Biblos.
- Williams, R. (1994). *Sociología de la cultura*. Paidós.
- . 2009. *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Winocur, R. (2001). *De las Políticas a los barrios. Programas culturales y participación popular*. Miño y Dávila Editores.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Gedisa.