

40 años de teatro comunitario argentino: otro modo de producir, gestionar y convocar a sus públicos

*La gente olvidará lo que digas.
La gente olvidará lo que hagas.
Pero nunca olvidará cómo la hiciste sentir.
Maya Angelou*

Andrea Hanna¹
Universidad de Buenos Aires- UBA
hanna.andreah@gmail.com

DOI:



Cómo citar este artículo: Hanna, A. (2023). 40 años de teatro comunitario argentino: otro modo de producir, gestionar y convocar a sus públicos. *Comunicación, cultura y política*, 14, Páginas. DOI:

Fecha de recepción: 21 de febrero de 2023

Fecha de aprobación: 14 de julio de 2023

Resumen

El presente artículo tiene por objetivo caracterizar los principales procesos históricos del teatro comunitario, particularmente en la Ciudad de Buenos Aires, a 40 años de su nacimiento. Para ello, haremos foco en las particularidades de su gestión, producción ejecutiva y públicos con apoyatura en la bibliografía etnográfica que la propia autora puede desarrollar a través de su experiencia profesional. Recorreremos las políticas públicas que contemplan, en específico, la práctica del teatro comunitario argentino, práctica que, desde el ejercicio del derecho a la cultura y al arte que nos asiste como seres humanos, produce transformación social. A partir de casos específicos, destacaremos ejemplos que pongan en valor el trabajo en red como potencia de construcción y contención. Procuraremos acercar, entonces, a algunos conceptos y experiencias que puedan dar luz sobre esta práctica que, siendo altamente transformadora, suele ser poco visibilizada por los diferentes actores, públicos y privados, que recorren los caminos de las artes escénicas.

Palabras clave: teatro comunitario; arte y transformación social; gestión cultural comunitaria; espectadores y públicos.

¹ Magíster en Administración Cultural. Universidad de Buenos Aires -UBA-. Productora de la Revista Funámbulos, Docente, productora ejecutiva y gestora cultural especializada en artes escénicas. ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-6973-7912>

40 years of Argentine community theater: another way of producing, managing and inviting audiences

Abstract

This article aims to characterize the main historical processes of Community Theater, particularly in the City of Buenos Aires, 40 years after its birth. For this, we will focus on the particularities of its management, executive production and audiences with support in the ethnographic bibliography that the author herself can develop through her professional experience. We will go through the public policies that contemplate, specifically, the practice of Argentine Community Theater, a practice that, from the exercise of the right to culture and art that assists us as human beings, produces social transformation. Based on specific cases, highlight examples that value networking as a power for construction and containment. We will try to bring closer, then, some concepts and experiences that can shed light on this practice that, being highly transformative, is usually not very visible by the different actors, public and private, who travel the paths of the performing arts.

Keywords: *Community theater; art and social transformation; community cultural management; spectators and audiences.*

1. Introducción

En este artículo procuraremos acercar algunas líneas que puedan dar algo de luz sobre el teatro comunitario argentino, una práctica que en el 2023 cumple 40 años. Hablar de teatro comunitario argentino es hablar del derecho que todas las personas tenemos al ejercicio del arte y la cultura, a participar de la vida cultural. Y en la práctica teatral comunitaria, la participación se concreta en la producción de ficción por parte de la comunidad.

El teatro comunitario argentino tiene características propias que lo diferencia de otras experiencias de teatro comunitario, no solo en el país sino también en el exterior. Podríamos poner como ejemplo los rituales teatrales de comunidades de pueblos originarios e indígenas de gran desarrollo, por ejemplo, en la zona de Chiapas, México, o comunidades afrodescendientes en naciones del Caribe, e incluso el teatro en comunidad que se desarrolla en Colombia, o el teatro comunitario brasileño que son más semejantes al teatro comunitario argentino.

Así pues, partiremos de los orígenes del teatro comunitario argentino y de sus características, con el propósito de dimensionar los objetivos y alcance de esta práctica. Observaremos sus procesos de gestión, producción ejecutiva y públicos. Para ello, estableceremos el marco que nos permitirá avanzar en dos áreas que consideramos importantes y necesarias para el desarrollo integral de la sociedad: las políticas públicas vinculadas a los públicos de las artes escénicas y el teatro comunitario argentino.

El teatro comunitario argentino es un teatro de la comunidad, para la comunidad y, por tanto, se define por quienes lo integran: vecinas y vecinos. Crece y se construye a partir de su práctica y de las necesidades y desafíos que esta impone. Y, como fue dicho, sobre la base del ejercicio del derecho a la cultura y al arte que nos asiste como seres humanos, la práctica teatral comunitaria produce transformación social. El grupo pionero nace en 1983, luego irán apareciendo otros grupos que impulsan en el 2002 la conformación de la Red Nacional de Teatro Comunitario Argentina, que ha sumado grupos desde entonces. El trabajo en red potencia y contiene al tiempo que vincula y favorece la expansión del alcance de esta práctica que ha trascendido las fronteras de nuestro país. Hay grupos de teatro comunitario con la impronta argentina en ciudades como Madrid, Zaragoza, Bilbao, París, Oporto, Faro, Lisboa, entre otras.

La estructura organizacional de los grupos se erige conforme el grupo lo vaya requiriendo y, si bien la conducción y coordinaciones está a cargo de profesionales en las distintas áreas, las tareas se ejecutan de manera colectiva y con impronta comunitaria. Procuraremos acercar, entonces, algunos conceptos y experiencias que puedan hacer visible esta práctica que, siendo altamente transformadora, suele ser poco visibilizada por funcionarios y referentes que recorren los caminos de las artes escénicas. Asimismo, acercaremos algunos ejemplos que consideramos pueden sumar al desarrollo teórico. Cabe aclarar que los ejemplos serán, en su mayoría, de Matemurga de Villa Crespo. El sesgo obedece a que se trata del grupo que integro desde el 2004 y, por tanto, conozco acabadamente.

2. Marco conceptual

A modo de marco conceptual, decidimos iniciar este artículo con el concepto de *cultura*. Al respecto diremos que cuenta con amplio consenso el dictado por la comunidad internacional en el marco de la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales que la Unesco (1982) realizó en México D. F. Allí se acordó que la cultura es el conjunto de rasgos (espirituales, materiales, intelectuales, etc.) que caracterizan y distinguen a las sociedades y que también incluye los modos de vida de los grupos sociales, las letras, las artes y, como indica Maraña (2010):

Los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias y que la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Así pues, la cultura nos hace humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden (p. 9).

Aunque preferimos hablar de culturas (dejaremos este debate para otro momento, entre otros, véase Peters, 2021, *Sociología(s) del arte y de las políticas culturales*), en plural, elegimos esta definición de cultura porque entendemos que pone en el centro a la comunidad, sus prácticas y tradiciones, su latido, su buen vivir. Es importante destacar que, a nivel nacional, Argentina no cuenta aún con una ley específica de cultura o culturas. Los proyectos más recientes, uno de 2015 y otro de 2019, no llegaron a ser presentados para su tratamiento parlamentario. Esta ausencia de una política de Estado en la materia da lugar a que las políticas públicas suelen manejarse a corto plazo y libradas a la voluntad de las gestiones de turno.

Pero iniciemos con algunos datos que encontramos necesarios compartir para que se pueda dimensionar el trabajo del sector. El teatro comunitario argentino tiene características que le son propias y algunos *mandatos* consensuados por quienes dirigen y coordinan los grupos, como por ejemplo, el de multiplicarse y que los grupos tengan vocación de sumar cada vez más integrantes. Así es como en todos estos años han surgido numerosos grupos, tanto en

Argentina como en otros países como España, Francia y Portugal, entre otros. Cabe destacar que los grupos suelen estar integrados por entre 30 y 500 personas o más, quienes participan de los diferentes espacios que cada proyecto propone: teatro, orquesta, títeres, danza, realización de vestuario, escenografía, iluminación, gestión, producción, etc.

Por sus particularidades y el impacto que produce en las comunidades donde se desarrolla, el teatro comunitario argentino ha sido y sigue siendo estudiado por investigadores tanto locales como de otras latitudes. A la fecha, la bibliografía con foco en esta práctica es nutrida, sin embargo, aún no se ha profundizado suficientemente en su modo particular de producción y en sus públicos, cuyas características son también particulares.

Para indagar sobre estos tópicos, nos formulamos algunos interrogantes: ¿La producción ejecutiva en el teatro comunitario argentino guarda semejanza con la de alguno de los circuitos tradicionales de la escena oficial y privada, empresarial y autogestiva?; ¿por qué las presentaciones de los grupos de teatro comunitario suelen atraer mucho público?; ¿esos públicos, tienen características que se puedan identificar?; ¿cómo son convocados los públicos del teatro comunitario? A continuación, procuraremos dar respuesta a estos y otros interrogantes, pero para ello, consideramos fundamental iniciar con un breve recorrido sobre el surgimiento de esta práctica, sus metas y características.

2.1 Un poco de historia

El teatro comunitario es un teatro de la comunidad y para la comunidad. Se define por quienes lo integran, que son vecinos, entendiendo por vecinos a todas las personas de un territorio sin distinción de ninguna clase. Es heterogéneo e inclusivo en todas sus formas, ya que está integrado por gente de todas las edades, religiones, profesiones, oficios y procedencias.

El teatro comunitario nace en Argentina, a finales de la última dictadura militar, con el surgimiento del Grupo de Teatro Catalinas Sur, en el barrio de La Boca, Ciudad de Buenos Aires. Actualmente, en todo el país, hay alrededor de 50 grupos en funcionamiento y muchos otros en formación. A 40 años de existencia, es posible destacar tres momentos coyunturales

de su historia. En primer lugar, el Grupo de Teatro Catalinas Sur en el barrio de La Boca, Ciudad de Buenos Aires que, de la mano de su director, Adhemar Bianchi (uruguayo, formado en la Escuela de Arte Dramático Margarita Xirgu y en el Teatro Circular de Montevideo. Llega a Buenos Aires en 1973 empujado por los avatares políticos. En 1983 crea y desde entonces dirige el Grupo de Teatro Catalinas Sur, del barrio de La Boca), funda esta práctica en 1983, momento en el que había una profunda necesidad de reparar los lazos sociales que la última dictadura militar (1976-1983) había quebrado². El segundo momento llega años más tarde, en 1996, con el nacimiento del Circuito Cultural Barracas, también de la Ciudad de Buenos Aires, comenzando así una etapa de crecimiento y multiplicación que deviene en el tercer momento, con el surgimiento de lo que se dio en llamar la “segunda generación”, a partir de 1999, pero fundamentalmente desde el 2002.

El grupo pionero, de la mano de su director, traza un camino basado en la reivindicación de las utopías y, por ende, en la posibilidad de la existencia de un mundo mejor. Podría decirse que premerge así un movimiento cultural cargado de nuevas prácticas, significados y valores, donde lo *residual* (aquello que, habiéndose formado en el pasado, continúa dentro del proceso cultural, como un elemento del presente «Williams, 2000») aparece como alternativa y resistencia a la *cultura dominante o hegemónica*, el concepto de “hegemonía” alcanzó mayor significancia con Antonio Gramsci. Él planteó una distinción entre “dominio” y “hegemonía”, el dominio se expresa mediante la coerción directa o efectiva, durante un período de crisis y la “hegemonía” es un complejo entrelazamiento de fuerzas políticas, sociales y culturales. La hegemonía constituye 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 vívido sistema de

² La derrota en la Guerra de Malvinas (1982) obligó al régimen militar a convocar a elecciones democráticas. El 30 de octubre de 1983, Raúl Alfonsín, candidato por la Unión Cívica Radical resultó elegido con el 52 % de los votos y el 15 de diciembre de ese año sanciona los decretos 157 y 158. Por el primero se ordenaba enjuiciar a los dirigentes de las organizaciones guerrilleras ERP y Montoneros; por el segundo se ordenaba procesar a las tres juntas militares que dirigieron el país desde el golpe militar del 24 de marzo de 1976 hasta la Guerra de las Malvinas. El mismo día creó una Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), con la misión de relevar, documentar y registrar casos y pruebas de violaciones de derechos humanos, para fundar el juicio a las juntas militares. En septiembre de 1984 la CONADEP produce su famoso informe titulado “Nunca más”. El juicio se realizó entre el 22 de abril y el 14 de agosto de 1985. Se trataron 281 casos. El 9 de diciembre se dicta la sentencia condenando a Jorge R. Videla y Eduardo Massera a reclusión perpetua, a Roberto Viola a 17 años de prisión, a Armando Lambruschini a 8 años y a Orlando Ramón Agosti a 4 años. Por las características que tuvo, la condena a las juntas militares realizada por un gobierno democrático constituye un hecho sin precedentes en el mundo, que contrastó fuertemente con las transiciones negociadas que tuvieron lugar en aquellos años en Uruguay, Chile, Brasil, España, Portugal y Sudáfrica.

significados y valores —fundamentales y constitutivos— que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente (Williams, 2000).

Ambos directores, Bianchi y Talento, inician una etapa de crecimiento y multiplicación de este teatro de vecinos para vecinos, donde confluyen lo cultural, lo teatral y lo social para conformar esta práctica altamente transformadora. Al respecto, Carolina Wajnerman (2018) dice que “aún es incipiente la visibilidad de la fuerza inherente a las experiencias en Arte y Transformación social que rescatan la subjetividad comunitaria” (p. 11); y refiriéndose a quienes realizan estas prácticas, agrega que se trata de “personas que además de ser profundamente soñadoras, se atreven a plasmar la creatividad en la vigilia, orientándola hacia los senderos sociales necesarios” (Wajnerman, 2018, p. 11).

En relación con las características del teatro comunitario argentino, podemos destacar: la producción de ficción sobre la base del derecho que todo ser humano tiene a la cultura y al arte (Comisión Interamericana de Derechos Humanos, 1948), la defensa del *nosotros* como construcción de ciudadanía y sentido de comunidad, la memoria, la fiesta y la celebración.

Estas características rescatan los principios establecidos en el surgimiento de los derechos culturales que se fundamentan en la igualdad de todos los seres humanos, de donde se derivan la promoción de la libertad cultural, la protección de la memoria y de la identidad cultural, el respeto por la diferencia, el compromiso con la democracia y el estímulo de la creatividad, etc., aspectos todos considerados indispensables en la búsqueda de un desarrollo integral y pleno de las comunidades, basado en una convivencia pacífica entre los pueblos en procura del buen vivir (Hanna, 2019). En relación con el potencial creador de la comunidad, Edith Scher (2010), autora del libro *Teatro de vecinos. De la comunidad para la comunidad* y directora del grupo de teatro comunitario Matemurga de Villa Crespo (de hecho, la autora del presente capítulo es gestora, productora e integrante como vecina actriz y música de dicho grupo), afirma que:

Quando una comunidad desarrolla su creatividad (...) comienza a dejar de ser espectadora de su propio destino, para pasar a ser parte activa de la vida social. El arte es parte central de esta transformación. (...) [El teatro comunitario] genera una práctica que tiene sentido sí, y

solo sí, se realiza de manera colectiva, una práctica que pone en evidencia la necesidad de los demás para la creación de un objeto común, esa creación en la cual cada uno es parte, pero nadie es protagonista, una construcción que subsistirá y trascenderá, aunque alguna vez alguien no esté o decida irse (Scher, 2011, p. 88).

Así pues, la tarea de *entusiasmar* impulsada por Talento y Bianchi, deviene en la conformación de numerosos grupos en distintos territorios del país, es así como en el 2002 se crea la Red Nacional de Teatro Comunitario Argentina como un lugar donde compartir dificultades y aciertos de los grupos, un espacio de intercambio y construcción colectiva. Actualmente, la red congrega alrededor de 50 grupos en todo el país, varios de ellos en formación. Asimismo, integra la Red Latinoamericana de Teatro en Comunidad (s.f.) y el Movimiento de Cultura Viva Comunitaria Argentina (s.f.), espacios donde conviven y comparten proyectos artísticos con otras organizaciones que trabajan en otros ámbitos de la cultura.

3. Autogestión y políticas públicas para el sector

El trabajo autogestivo y la gestión son pilares del crecimiento sostenido y sustentable de los grupos, que en su mayoría cuentan con más de 18 años de trayectoria y personería jurídica. Los eventuales subsidios y la enorme vocación de quienes los coordinan son sostenes fundamentales e imprescindibles. Desde hace varios años, la Red Nacional de Teatro Comunitario Argentina procura incidir en las políticas públicas para que el Estado dimensione esta práctica, de modo que el apoyo económico se vuelva regular.

Así pues, la sostenida gestión de la Red Nacional de Teatro Comunitario Argentina dio sus frutos. A finales del 2014 la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, sancionó la Ley 5227, que incorpora como beneficiarios de los subsidios del Instituto para la Protección y Fomento de la Actividad Teatral no Oficial de la Ciudad (Proteatro, 2023), a los grupos de teatro comunitario. Este subsidio es el único específico para el sector y sólo alcanza a los 10 grupos de la Ciudad de Buenos Aires (Hanna, 2019).

Como se ha dicho, Argentina no cuenta con una ley nacional de cultura o culturas, y esta ausencia da lugar a que las políticas públicas carezcan de regularidad y, por tanto, dependen de la gestión de que se trate. Durante el IV Congreso Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria que tuvo lugar en Argentina en mayo del 2019, se presentó ante el entonces presidente de la Comisión de Cultura de la Honorable Cámara de Diputados de la Nación, Daniel Filmus, el proyecto de Ley de Cultura Viva Comunitaria. Dicho proyecto fue tenido en cuenta para la elaboración del proyecto de Ley Nacional de Cultura (2019) que, cambio de gobierno mediante, no alcanzó a tener estado parlamentario.

A nivel nacional, en agosto del 2020, el Instituto Nacional del Teatro (s.f.) incluyó al teatro comunitario con una convocatoria a subsidio específico con carácter bianual. Por su parte, el Programa Puntos de Cultura (Ministerio de Cultura de la Nación Argentina, s.f.), creado en el 2011 a partir de la experiencia de Brasil (Vich, 2014), y que depende del Ministerio de Cultura de la Nación, realiza convocatorias a subsidios cuando cuenta con presupuesto. Las últimas fueron en el 2016, 2020, 2022 y 2023.

No obstante, con estos importantes logros de gestión, el teatro comunitario no cuenta con la suficiente visibilidad y valoración de su potencial por parte de los organismos públicos. Los montos destinados no son suficientes para una actividad que, en el 2019, a nivel nacional, alcanzó a casi 4000 vecinos que realizaron 1200 funciones a las que asistieron unos 140 000 espectadores, con un gasto anual de más de \$51.000.000 en diciembre de 2019, este monto representaba unos 160 000 dólares aproximadamente (alquileres, honorarios de coordinadores, talleristas, contadores, equipamiento e insumos varios, etc.), lo anterior, corresponde a una comunicación personal con representantes de la Red Nacional de Teatro Comunitario Argentina, llevada a cabo el 22 de febrero del 2022.

Un dato que consideramos sustancial surge de la Encuesta Nacional de Consumos Culturales de 2023. El Sistema de Información Cultural de Argentina (SInCA, s.f.) revela un dato interesante para el desarrollo de políticas públicas para el sector de donde surge que el 36 % de la población participa de algún tipo de actividad o espacio vinculado a la cultura comunitaria, guarismo que aumenta en 10 puntos porcentuales respecto de 2017.

En relación con la aplicación de las políticas culturales, es muy interesante la opinión de Héctor Olmos (2008):

Es en la cotidianeidad donde se juega la dimensión total de la existencia humana y que la acción cultural busca modificar la vida cotidiana de sus destinatarios. [Por lo tanto, si se planifica] a partir de la cotidianeidad cambiarán [...] las acciones y sus efectos [ya que] esta planificación sólo será posible si se conoce el territorio y se tiene claro quiénes son los destinatarios (Olmos, 2008, p. 203).

Entonces, podemos concluir que el desarrollo humano involucra tanto el de los sujetos individuales como el de los colectivos, en su cotidianeidad. Como señala Olmos (2008), es allí donde la política cultural como acción transversal debe modificar esa cotidianeidad mediante la aplicación de políticas culturales que contribuyan al desarrollo integral de la comunidad (Margulis *et al.*, 2014).

El teatro comunitario, como vimos, trabaja en y para su territorio, por lo tanto, lo recorre, es decir, lo conoce y su gestión también incluye vincularse tanto con las instituciones como con los vecinos de ese territorio. Los años de ejercicio de esta práctica que la mayoría de los grupos cuenta con 18 años o más, son la prueba tangible de su enorme potencial transformador. Una práctica, que a partir del derecho al arte y a la cultura que asiste a todas las personas, trabaja para generar “cambios a nivel sociocomunitario que mejoren la calidad de vida de las personas. Y no solo se lo proponen: lo hacen” (Wajnerman, 2018, p. 39).

Por su parte, George Yúdice (2008) expresa, citando a Santana, que “la cultura por la cultura misma, cualquiera sea esta, nunca será financiada, a menos que proporcione una forma indirecta de ganancia (p. 29). Y si bien Yúdice agrega que la única manera aceptada de legitimar la inversión social es a través de la medición de la utilidad, cierto es que, si bien no se trata esta de una industria cultural, genera en el contexto social en el cual desarrolla su práctica, redes de cooperación y empleo. Como se ha dicho, la heterogeneidad de los grupos favorece la integración y vinculación interpersonal, pero también conforma redes de confianza que se traducen en encuentros sociales, referencias laborales y colaboraciones

directas tanto al interior del grupo de pertenencia como con integrantes de los otros grupos de la red.

En esta línea, Víctor Vich (2014) propone como una forma de acción política *desculturizar la cultura*, haciendo referencia a:

La larga estrategia de pensamiento y acción que se promueve en América Latina desde hace décadas y que debería consistir al menos en dos proposiciones: posicionar a la cultura como un agente de transformación social y revelar las dimensiones culturales de fenómenos aparentemente no culturales (p. 85).

Una vez más, tanto lo aportado hasta aquí desde la literatura como el referido estudio del SInCA (s.f.), dan cuenta del valor de este tipo de práctica y de la necesidad no solo de que se visualice, sino de que se formalicen y sostengan políticas de reconocimiento atento el trabajo sostenido y probadamente sostenible que el sector desarrolla.

En relación con la búsqueda de financiamiento en general, la gestión en el teatro comunitario:

Tiene que ver con la fortaleza de su comunidad [que] no implica salir a pedir favores o dádivas sino en conseguir aportes para un proyecto comunitario [y] el recurso es el trabajo de la comunidad en el barrio y en la región, es conseguir el apoyo de la gente de ese territorio (Scher, 2010, p. 124).

A modo de ejemplo, en Matemurga de Villa Crespo, tanto las acciones que impulsa el grupo como los recursos que se gestionan tienen como eje el bien común (de la comunidad). Porque, por ejemplo, contar con equipamiento técnico o mejorar el espacio de trabajo, contribuye a que quienes participan del proyecto se beneficien, ya que mejorar las condiciones de trabajo mejora la calidad artística de las producciones. También se benefician los vecinos espectadores, porque pueden contar con espectáculos de calidad en su barrio. Insistimos, la gestión comunitaria contribuye a que la comunidad ejerza su derecho a la vida cultural y al arte como motor de construcción de una ciudadanía crítica.

Una vez más, con 40 años de crecimiento sostenido, se hace más que necesaria una política pública de reconocimiento que dé apoyo continuo para que la acción transformadora de esta práctica continúe, aunque siempre conservará su capacidad de autogestión y su mística. Un trabajo conjunto entre el Estado y organizaciones de la sociedad civil, como son los grupos de teatro comunitario, podría contribuir a generar las políticas culturales que tiendan a un mayor y sostenido desarrollo económico y social.

Sobre el aporte de la cultura para el desarrollo, Germán Rey (2012) destaca la relevancia de las prácticas llevadas a cabo por las organizaciones sociales. Hace referencia a que la importancia de la cultura en el desarrollo pasa también por otros registros y destaca que muchos “proyectos de participación y organización comunitaria [...] han asumido lo cultural como una dimensión muy destacada de sus diseños y de sus ejecuciones” (Rey, 2012, p. 40).

La palabra comunidad parece haberse instalado por estos tiempos, aunque “a pesar de una aparente reactivación actual del concepto por parte de organizaciones e instituciones de Gobierno, la comunidad siempre ha sido y seguirá siendo convocada como un modelo ideal de organización social” (Sánchez Salinas, 2018, p. 13). La comunidad necesita encontrarse y organizarse, y hacerlo a partir del ejercicio del arte contribuye a la construcción de ciudadanía que la propia práctica teatral comunitaria propone y ejerce.

Como se ha dicho, el teatro comunitario produce ficción sobre la base del derecho que todo ser humano tiene a la cultura y al arte. El teatro, entonces, no es una herramienta, sino que la práctica artística se concibe como parte esencial de la vida de una comunidad (Declaración Universal de Derechos Humanos, s.f., párr. 1) que, a partir de su práctica, se transforma. Todos los grupos de teatro comunitario son abiertos y numerosos, Matemurga de Villa Crespo, grupo que integro desde hace 19 años, nació en el 2002 y a la fecha cuenta con alrededor de 90 integrantes que participan en alguno o varios de los espacios que el proyecto ofrece: teatro, orquesta, títeres, danza y teatro comunitario para adolescentes.

4. La producción en el teatro comunitario argentino

Hemos procurado introducir al lector en las particularidades que hacen del teatro comunitario argentino una práctica, como fue dicho, estudiada con mucho interés por personas tanto de Argentina como de distintos países de Latinoamérica y Europa. Esto es así por su enorme potencial transformador y por su particular modo de producción.

Antes de adentrarnos en la producción del teatro comunitario, es menester delimitar el concepto de producción teatral en la voz de algunos autores referentes en la reflexión, la docencia y en el ejercicio profesional de la producción teatral. Iniciamos con las palabras Schraier (2008) que la define como:

Un proceso complejo y colectivo en el que todos y cada uno de los que participamos de ese llevar adelante deberíamos asumir, de una vez por todas, nuestra condición de productores de esa futura creación escénica, sin importar el rol o la responsabilidad específica que tengamos en el entramado productivo (p. 18).

Por su parte, Marisa de León (2004) dice que “el productor ejecutivo es un materializador de sueños pues ayuda a concretarlos y a hacer posible su realización” (p. 26). Asimismo, establece una distinción entre la gestión cultural y la producción entendiendo que la producción es la “materialización de la gestión a través de una metodología de trabajo” y que “la producción escénica es un área de especialización de la gestión cultural” (p. 26).

Algán y Berstein (2020) en cuanto a la definición de la producción teatral, ofrecen un interesante paneo que inicia con la etimología de la palabra *producción*, que proviene del verbo latino *producĕre*, compuesta por el “prefijo pro (delante) y *ducĕre* (llevar o guiar) y se podría traducir como llevar adelante” (p. 22). Continúan con un recorrido que toma la reflexión de diversos autores, de los cuales nos interesa destacar la mirada de Pérez Martín (2002) respecto a que “el trabajo escénico es fundamentalmente un trabajo grupal (...) [donde] es necesaria la división del trabajo, pero también la colaboración (...) y la coordinación” (como se cita en Algán y Berstein, 2020, p. 23).

Estas definiciones, que refieren a la producción como proceso, se aplican a la producción del teatro comunitario argentino, aunque el modo de producción del sector tiene particularidades que están en línea con sus características, algunas de las cuales ya fueron descritas brevemente.

De hecho, una de las características que define la práctica del teatro comunitario es su modo de producción que no compite por la conquista del mercado ni se somete a demandas externas. Allí reside su potencial transformador, el arte deja de ser un producto que solo se encuentra en las zonas céntricas de las ciudades y pasa a formar parte de la vida de un barrio, donde la capacidad creativa de los vecinos adquiere valor a través de su participación comunitaria. Así pues, la producción en el teatro comunitario argentino es colectiva y se basa en potenciar lo que cada uno trae en pos del objetivo de todos.

Desde lo ideológico, el sistema más cercano es el gestado por Leónidas Barletta en 1931 con las representaciones del Teatro del Pueblo. El 30 de noviembre de 1930 Barletta, vinculado al partido comunista, fundó el Teatro del Pueblo. Este acto opera como expresión consolidada de un desarrollo cultural y del pensamiento que se vivía en el país, y alrededor del cual comenzará a expresarse el movimiento de teatro independiente. Barletta entendía al teatro como un bien que era necesario difundir y que también debía gestionar su público. Sostenía que “debían ir a buscar al público, un público ‘niño’ al que no se le había brindado la posibilidad de la experiencia artística” (Fischer y Ogás, 2006; como se cita en Fukelman, 2017, p. 198). La organización del teatro comunitario es también democrática y su gestión y producción se apoyan en la autogestión, el trabajo voluntario y el amateurismo, con un fuerte anclaje territorial, sin por ello desatender la calidad artística.

Si bien su *sistema de producción* presenta rasgos que lo distinguen, amerita en primera instancia acercar algunas conceptualizaciones respecto de lo que llamamos *sistema de producción*. Iniciando desde una mirada sociológica, resulta muy interesante el análisis que Peters (2021) realiza a partir de la teoría de sistemas conceptualizada por el sociólogo alemán Niklas Luhmann, quien señala que “la sociedad moderna se caracteriza por la conformación de sistemas funcionalmente diferenciados orientados por operaciones

específicas”. Así pues, el autor se refiere al arte moderno como un sistema que funciona de manera análoga aplicando “distinciones en el presente gracias a sus decisiones históricas previas”. Afirma que la *comunicación artística* es la célula a partir de la cual el arte puede producir “lógicas de autoobservación y autodescripción” (Peters, 2021, p. 47).

A partir de esta conceptualización podemos dimensionar el valor comunicacional del arte que, en el caso del teatro comunitario se suma al proceso de democracia cultural que la práctica propone, dada su capacidad para producir de manera colectiva y comunitaria. Volviendo al concepto de sistema de producción, Schraier (2008) lo define como el “[...] conjunto de actividades productivas que un grupo humano (en este caso, la organización teatral) coordina, dirige y ejecuta de acuerdo con sus objetivos, cultura y recursos, utilizando prácticas acordes al entorno en el que se desenvuelve” (p. 25), que de manera amplia y general se pueden categorizar en público y privado.

El teatro comunitario se enmarca en el sistema de producción privada junto con el empresarial y el alternativo. En el caso de Matemurga de Villa Crespo, el grupo se conforma en el 2002, pero el área de gestión y producción inicia tímidamente en el 2005-2006, se instala en el 2008 y se fortalece a partir de entonces. La organización interna en el teatro comunitario se construye a partir de las necesidades que el crecimiento va demandando, y en el 2008 el crecimiento del grupo requirió la conformación de una asociación civil con todas las tareas que esta conlleva.

Respecto a la producción ejecutiva en el teatro comunitario, diremos que tiene un alcance mayor que el de un espectáculo, por cuanto su trabajo abarca al proyecto integral del grupo del que se trate en su conjunto. Luego sí, están también las producciones de los diferentes espectáculos que, por lo general, realizan presentaciones parciales hasta llegar al estreno del espectáculo completo. Las presentaciones parciales se realizan fundamentalmente con dos propósitos: observar la predisposición del público para con la propuesta y como fuente de ingreso dinerario a partir de pasar la gorra, práctica usual para el sector. Por ejemplo, el segundo espectáculo de Matemurga de Villa Crespo, *Zumba la risa*, hizo su primera presentación parcial en el 2006, y la versión completa llegó en el 2009. En ese período, el

espectáculo se fue ajustando y consolidando a partir del, entre otras cuestiones, efecto y devoluciones que se percibían en el público.

De manera cronológica y a modo de ejemplo, en Matemurga de Villa Crespo las tareas de producción se establecen a partir de la planificación anual, la cual se organiza a partir de los objetivos planteados para el año que se trate. Podría incluir funciones de uno o más espectáculos y conciertos en períodos que se consignent, participación en algún encuentro o ciclo de teatro comunitario que puede llevarse a cabo en el propio territorio o en algún otro que implique viajar por algunos días, etc. Así pues, se planteará la gestión y producción de la planificación anual y de cada una de las actividades (espectáculos, conciertos, encuentros, etc.). Dado que el grupo, como la mayoría, no tiene sala, las gestiones de los espacios, las funciones y conciertos implican una tarea que muchas veces no es sencilla. Sobre todo, cuando las puestas crecen en calidad artística y necesitan de espacios que alberguen a muchos vecinos-actores, público y técnica específica (conexión trifásica, por ejemplo).

En relación con la cuestión económica y financiera, una vez más daremos el ejemplo de Matemurga de Villa Crespo, cuya comisión de gestión y recursos piensa y propone al grupo el presupuesto anual, así como estrategias tendientes a optimizar y generar los recursos económicos. Respecto al presupuesto, es importante enfatizar que se diseña en función de los objetivos/sueños que el grupo se plantea para el año, y no desde los recursos con los que se cuenta. Esta forma de trabajo está también en la línea de todo lo que venimos hablando respecto a la construcción colectiva que se observa en todas las áreas ya que, cuando el trabajo es comunitario, los objetivos/sueños se alcanzan.

En ese circuito específico del que venimos hablando podemos incluir la circulación de grupos de teatro comunitario por los territorios donde funcionan otros grupos. Es habitual que los grupos organicen jornadas o pequeños encuentros en los que se visitan unos a otros acercando a sus territorios propuestas de otros barrios o ciudades. De este modo, se amplía la oferta teatral comunitaria en el territorio que se trate, y los públicos de esa comunidad acceden así a otras propuestas.

5. El teatro comunitario y sus públicos

Los públicos del teatro comunitario presentan un escenario muy distinto al del resto de los circuitos. Suelen ser sumamente numerosos y heterogéneos, compuestos muchas veces por grupos de familias que incluyen desde bebés y niños hasta personas adultas mayores. Se trata de un público que no solo se mantiene, sino que ha creado una corriente de espectadores que está en franco crecimiento.

Es sorprendente sí, pero para el teatro comunitario el público no es un problema y, por tanto, profundizar al respecto es un pendiente. Se trata de personas que se acercan en más de una oportunidad a funciones del mismo espectáculo, pero sabiendo que la ceremonia y la experiencia no será la misma. Este público es el que habitualmente se categoriza como fidelizado. Asimismo, estos públicos suelen llegar acompañados de personas que se acercan por primera vez al teatro en general y al comunitario en particular, es decir, no-públicos. Prueba de ello son algunas obras de los grupos pioneros (Grupo de Teatro Catalinas Sur y Circuito Cultural Barracas) que llevan más de 20 años en cartel y siguen convocando público. Lo mismo sucede con grupos más jóvenes, por ejemplo, Matemurga de Villa Crespo, que aún sin tener sala propia, ostenta una afluencia de público que siempre supera los 130/150 espectadores.

El trabajo territorial implica no solo crear lazos entre los integrantes, sino también con toda la comunidad, generando vínculos con instituciones locales como escuelas, clubes, asociaciones, etc. El teatro comunitario es fiesta y celebración, donde siempre participa mucha gente, donde la comida y la alegría de encontrarse están presentes. Por ello, su relación con el público fluye, los grupos “no es que primero hacen teatro y después van a buscar espectadores, sino que ellos siempre están ahí, desde el comienzo (Berman *et al.*, 2014).

El público que asiste a los espectáculos de teatro comunitario está atento al marco en el que habitualmente se desarrollan (plazas, calles, escuelas, espacios no convencionales), produciendo en la previa una suerte de montaje performático que, como muchas veces han comentado los asistentes a las funciones, son *un espectáculo en sí mismo*. La apreciación es

acertada si se imagina el efecto que puede generar el hecho de que lleguen a un espacio público varios vehículos y personas, que descarguen esos vehículos y trasladen numerosos elementos (escenografía, equipamiento técnico, instrumentos e insumos de comida y bebida que son siempre incluidos), que algunos se dispongan a acomodar mientras otros comiencen a maquillarse, a acondicionar su vestuario, etc.

El solo hecho de desacralizar el teatro, derribar la barrera del *eso no es para mí* revelando lo que sucede tras bambalinas, favorece el acceso a ese no-público y favorece la creación de nuevos públicos para las artes escénicas. Para continuar profundizando sobre los públicos del teatro comunitario, consultamos a directores y directoras sobre sus características particulares y, según su experiencia, que argumentaran por qué el público del teatro comunitario siempre es numeroso.

Agustina Ruiz Barrea, directora de Pompapetriyosas (s.f.), destaca que se encuentran dos tipos de público: “el que va decididamente a ver el espectáculo y [... el] que es interceptado por el hecho teatral, dado que nuestros espectáculos se realizan en espacios públicos y convocan a la gente que anda de paso”. Y agrega que se trata de un público “muy diverso en materia de capital cultural, simbólico y económico”. Lo atribuye a que se “relatan historias de un colectivo, de acontecimientos históricos o relatos de un lugar con los cuales el público se siente enteramente identificado”.

En relación con la cantidad de público que convoca el teatro comunitario, Edith Scher, directora de Matemurga de Villa Crespo (s.f.), fundamenta que el motivo obedece a que, por un lado, la mayoría de las veces se hace en espacios que los vecinos habitan: la plaza, la escuela, la calle. Esto lo vuelve cercano, posible. Por otro lado, porque es un teatro muy numeroso y eso multiplica los espectadores (cada integrante invita a sus familiares, amigos, vecinos) y porque es un tipo de teatro que permanentemente está convocando a su barrio a ser parte. Además, el universo poético de este tipo de teatro, la ficción que genera, surge de las entrañas de la comunidad, por ende, suele generar identificación en los espectadores, que suelen ser muy fieles y asistir en más de una ocasión a ver las funciones.

Adhemar Bianchi responde categóricamente y en sintonía con los otros entrevistados, el teatro comunitario es hacedor de público. Cuando hemos hecho algún tipo de encuesta hemos descubierto que más de la mitad de nuestros espectadores vienen por primera vez a ver teatro con el teatro comunitario. Y, a partir de eso se convierten no solo en público de teatro comunitario, sino que empiezan a asistir, incluso grupalmente, a ver a otros grupos de teatro comunitario y también teatro oficial y teatro independiente. Es decir, empiezan a conectarse con lo que es el teatro y ese público es un público fiel porque los públicos se legitiman territorialmente, en un lugar.

Bianchi también hace hincapié en las historias que cuenta el teatro comunitario que son cercanas y de interés para el público de ese territorio. También, describe al público del teatro comunitario como un público *especial* porque, “se trata de un público nuevo, no acostumbrado al teatro y que tiene otra visión de las cosas”. Si bien cada grupo, con su desarrollo va creando mucho público, Bianchi hace una distinción entre el público de los grupos más jóvenes respecto de los que ya tienen muchos años de trayectoria y, en algunos casos, con algunos premios. Particularmente, respecto al público del Grupo de Teatro Catalinas Sur dice que está conformado por un “público específico de teatro comunitario, pero también hay público del teatro oficial, del independiente, especializado y que va a los festivales”.

En sintonía con sus colegas, Ricardo Talento resalta como particularidad del público del teatro comunitario que, “en general no es un público que concurra al teatro en forma habitual, en muchos casos es la primera vez que concurre a un espectáculo teatral”. En relación con los factores por los cuales el teatro comunitario tiene mucho público, una vez más, coincide con lo ya expresado. En principio podríamos decir que las temáticas que aborda tratan problemáticas colectivas por lo que mucha gente se siente identificada. También podemos decir que los espacios donde se presentan los grupos son espacios que la comunidad reconoce como propios, por lo tanto, se siente convocada.

Respecto a la gran cantidad de público que asiste a las funciones, Talento fundamenta en términos matemáticos partiendo de lo numerosos que son los grupos, y dice, “imaginemos que un grupo está formado por 50 vecinos-actores y que cada uno de ellos tiene como mínimo 10 amigos o familiares a quien convocar, 50 por 10 ya tenemos 500 espectadores, o sea, el boca a boca rápidamente comienza a funcionar”. Finalmente, agrega que la permanencia de los espectáculos es fundamental para que funcione el boca a boca y, en relación con la difusión, destaca que “además de las redes que maneja el grupo en forma institucional, cada uno de sus integrantes también maneja sus propias redes, o sea que la difusión es amplia y particularizada”. También destaca la permanencia (15 años o más) como un factor fidelizador de público.

6. A modo de reflexiones finales

De lo dicho hasta aquí, se pueden desprender algunas hipótesis en relación con este fenómeno. El teatro comunitario demuestra que el intercambio de las distintas generaciones: niños, jóvenes, adultos, adultos mayores hace que se potencien unos a otros, y propicia el que dejen de ser grupos aislados y en situación de riesgo, partiendo de la base de que todos estamos en situación de riesgo mientras estemos aislados. Una vez más, el ejercicio del derecho al arte y a la cultura, propuesta fundante de esta práctica, produce transformación social y contribuye a la construcción de ciudadanía y al desarrollo sostenido y sostenible de estos grupos que integran el entramado social del territorio que habitan.

Respecto a las políticas de reconocimiento que comentábamos, no todas las gestiones de Gobierno consideran al teatro comunitario como una práctica teatral que pueda o deba ser incluida dentro de un organismo de fomento al teatro independiente. Este tipo de argumentos podría explicarse a partir del señalamiento de Colombres, quien plantea que “la teoría del arte tradicional aún continúa excluyendo a gran cantidad de prácticas artísticas que no responden a sus parámetros” (Wajnerman, 2009, p. 26). La vinculación y gestión con el Estado seguirá ocupando un espacio importante para el sector, en aras de que el reconocimiento de la práctica se plasme en políticas que se sostengan en el tiempo. Al interior

del trabajo de los grupos, en sus territorios, la gestión y producción son también comunitarias, aunque, como se ha dicho, haya profesionales responsables de coordinar las acciones.

Respecto al público, como se ha referido también en la voz de quienes dirigen, su interés y afluencia está dado en que las historias que se cuentan refieren a la identidad y a la memoria desde temáticas muy cercanas para los espectadores que asisten. También el hecho de reunir a los vecinos en el espacio público, generando así una nueva forma de habitarlo por un lado y, por el otro, produciendo la empatía y cercanía necesarias para que quien hoy es espectador, mañana pueda, si lo desea, ser integrante, ya que se reconoce a sí mismo en el vecino actor.

El hecho de encontrarse, conocerse y crear en el espacio público, en un clima de fiesta y celebración da seguridad al barrio, por cuanto genera lazos y afloja la sensación de desconfianza instalada por la cultura del encierro. Por otro lado, estimular el hábito de ocupar el espacio público creativamente, implica la intención de dar batalla a ese temor instalado, para que cada vez sean más los vecinos que se animen a salir. En síntesis, el mandato multiplicador de esta práctica es un gran generador de público.

El teatro comunitario argentino seguirá sosteniendo el espacio de creación, gestión y producción de los vecinos, el espacio de todos. Seguirá soñando y trabajando en pos de los sueños colectivos, porque el teatro comunitario reivindica las utopías y porque, si lo hacemos entre todos, un mundo mejor es posible.

Referencias

- Algán, R. S. y Berstein, B. S. (2020). *La construcción del público objetivo en los diseños de producción integral de artes escénicas. Actas de la IV Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. IAE/Filo (UBA).
- Berman, M., Durán, A. y Jaroslavsky, S. (2014). *Pasado y presente de un mundo posible. Del teatro independiente al comunitario*. Editorial Leviatán.

Comisión Interamericana de Derechos Humanos. (1948). *Declaración americana de los derechos y deberes del hombre. Artículo n.º 13: toda persona tiene derecho a participar en la vida cultural de la comunidad, gozar de las artes y disfrutar de los beneficios que resulten de los progresos intelectuales y especialmente de los descubrimientos científicos.* <http://www.oas.org/es/cidh/mandato/Basicos/declaracion.asp> Recuperado el 20/04/2023

Declaración Universal de Derechos Humanos. (s.f.). *Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad.*

De León, M. (2004). *Producción de espectáculos escénicos*. RGC Ediciones.

Fukelman, M. (2017). Un recorrido por el teatro del pueblo, primer teatro independiente de Buenos Aires. En P. Alonso, M. Fukelman, B. Girotti y J. Trombetta (Comp.), *Teatro independiente: historia y actualidad* (pp. 15-45). Ediciones del CCC. <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/investigacion/recorridoteatropueblo-independiente.pdf>

Hanna, A. (2019). *Nuevos públicos para las artes escénicas. Políticas de mediación en Argentina y Chile*. RGC Ediciones.

Instituto Nacional del Teatro (s.f.). *Página principal*. <http://inteatro.ar>

Maraña, M. (Coord.) (2010). *Derechos culturales. Documentos básicos de las Naciones Unidas*. Unesco Etxea.

Margulis, M., Urresti, M., Lewis, H. (2014). *Intervenir en cultura: más allá de las políticas culturales*. Biblos.

Matemurga de Villa Crespo. (s.f.). *Página de Facebook*. https://www.facebook.com/MatemurgaVillaCrespo/videos/?ref=page_internal

Ministerio de Cultura de la Nación Argentina. (s.f.). *Programa Puntos de Cultura*. <https://www.cultura.gob.ar/institucional/programas/puntos-de-cultura/>

Movimiento de Cultura Viva Comunitaria Argentina. (s.f.). *Página de Facebook*. <https://www.facebook.com/culturavivacomunitariaargentina/>

Olmos, H. (2008). *Gestión cultural e identidad: claves del desarrollo*. AECID.

Peters T. (2021). *Sociología(s) del arte y de las políticas culturales*. RGC Ediciones.

Pompapetriyasos. (s.f.). *Página principal*. <https://pompapetriyasos.com.ar>

Protección y Fomento de la Actividad Teatral no Oficial de la Ciudad (Proteatro). (2023). *Página principal*. <https://www.buenosaires.gob.ar/proteatro>

Red Nacional de Teatro Comunitario Argentina. (2020). *Página principal*. <http://www.redteatrocomunitario.com.ar>

- Red Latinoamericana de Teatro en Comunidad. (s.f.). *Página de Facebook*.
<https://www.facebook.com/RedLaT.Teatroencomunidad/>
- Rey, G. (2012). *Industrias culturales, creatividad y desarrollo*. AECID.
- Sánchez Salinas, A. (2018). Resonancias actuales de la comunidad: el teatro comunitario argentino como espacio de recreación de lazos de pertenencia. *Question*, 1(59), e067.
<https://doi.org/10.24215/16696581e067>
- Scher, E. (2011). *Teatro de vecinos. De la comunidad para la comunidad*. Editorial Inteatro.
- Schraier, G. (2008). *Laboratorio de producción teatral 1. Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos*. Editorial Inteatro.
- Sistema de Información Cultural de Argentina (SInCA). (s.f.). *Encuestas*.
<https://www.sinca.gob.ar/Encuestas.aspx>
- Unesco. (1985). *Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales*.
<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000054668>
- Vich, V. (2014). *Desculturizar la cultura*. RGC Ediciones.
- Verzero, L. (2010). Leónidas Barletta y el Teatro del Pueblo: problemáticas de la izquierda clásica. *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 6(11), 1-22.
<https://doi.org/10.34096/tdf.n11.9270>
- Wajnerman, C. (2018). *Arte popular y transformación social comunitaria*. Ediciones Artes Escénicas.
- Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Ediciones Península.
- Yúdice, G. (2008). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Gedisa Editorial.