



## Teatro comunitario en la Argentina y la Red Americana de Arte para el Cambio Social<sup>1</sup>

Angela Greco

(FLACSO-Buenos Aires)

Los movimientos de reacción a las contradicciones producidas por el capitalismo.

Los ejes principales de los procesos económicos y sociales que contextualizan el teatro comunitario argentino son comunes a los países latinoamericanos y tienen que aplicarse a la hora de pensar el surgimiento de la Red Latinoamericana. En efecto, a partir de 1976, la Argentina asistió al cambio del rumbo económico-político, representado por el pasaje hacia el modelo neoliberal, que tuvo en la valorización financiera (caracterizada por la apertura de las cuentas capital y la paradoja de la competitividad internacional, así como por la privatización de las empresas clave, tanto de producción como de tele-comunicación y transportes) el elemento motor que provocó reformas radicales dentro del mercado del trabajo, en la medida en que introdujo la flexibilización laboral e intensificó los procesos de exclusión y marginalización propios del sistema capitalista. Las consecuencias directas de estas transformaciones afectaron también la esfera cultural, introduciendo elementos de creciente homologación en relación a códigos e imaginarios foráneos tanto en la tradición popular como en la intelectualidad argentina.

No obstante, dichos procesos se han desarrollado dentro de un contexto nacional e internacional muy específico que, de manera cada vez menos lineal, se ha caracterizado por procesos que intentaron contrarrestar las tendencias

---

<sup>1</sup> El presente artículo es un fragmento de la Tesis de Maestría en Sociología y Ciencia Política de la Facultad Latino Americana de Ciencias Sociales (FLACSO), Buenos Aires, titulada "La Red Americana de Arte para el Cambio Social: cuando la resistencia a las políticas neoliberales viene desde el Arte. Un análisis interdisciplinario sobre sus orígenes y dinámicas", realizada por la autora bajo la dirección de Atilio Borón y defendida en junio de 2008.



neoliberales generales.

Efectivamente, las experiencias críticas y en contraposición a la neoliberalización se caracterizaron por dinámicas que atravesaron algunos momentos de gran fuerza y cohesión y otros de debilidad y fractura.

A nuestro juicio, se puede considerar el período entre la segunda posguerra y el final de los años 70 como caracterizado por mayor cohesión y fuerza, ya que se difundió a lo largo de los países no comunistas un fuerte movimiento anticapitalista, ayudado por dos factores principales: el rol productivo clave jugado por el trabajo humano y la existencia de políticas “keynesianas”<sup>2</sup>.

Aunque la tecnología había empezado a jugar un rol cada vez más relevante, todavía el nivel de automatización no había llegado a los niveles contemporáneos y, al mismo tiempo, las políticas públicas eran aún fuertemente keynesianas. El trabajo humano representaba así el factor de producción principal, lo cual confería a los trabajadores –nucleados en sindicatos– un fuerte poder contractual. Además existía a nivel ideológico una constante confrontación hegelianamente dialéctica entre representaciones de la sociedad totalmente opuestas: dicha tensión dialéctica se reflejaba especularmente en la vida política de cada país.

La década de los 80 marcó un punto de fractura tanto en la esfera productiva –dado que representaba el final del sistema fondista– como en la esfera política, ya que concluyó con la caída del muro de Berlín, que simbólicamente adelantó la ruptura del frente oriental-soviético y, consecuentemente, difundió la vulgata según la cual la caída de los sistemas económicos orientales había demostrado la supremacía del mercado y la impracticabilidad de formas alternativas. En esta etapa, las experiencias críticas y en contraposición con el sistema capitalista empezaron a acusar las primeras dificultades.

A partir del final de los 90, se ha asistido a un resurgimiento de los movimientos políticos y sociales que llevaban adelante representaciones e intereses contrapuestos a los neo-liberales. Los últimos años de esa década representaron en cierta medida un renacimiento de los valores críticos; por ello, nos parece

---

<sup>2</sup> Entrecorramos el adjetivo keynesianas, porque consideramos que no puede adaptarse a todas las realidades económico-políticas de los países no comunistas, como en el caso argentino; sin embargo, lo elegimos porque lleva en sí la idea de una concreta participación y preocupación del Estado por reducir y contener las contradicciones producidas por el sistema capitalista.



indispensable profundizar lo que hasta aquí hemos afirmado.

Sin considerar los movimientos políticos y culturales que siguieron identificándose con la tradición marxista o anticapitalista, en los años 80 empezó a difundirse entre la mayoría de las sociedades civiles occidentales un profundo entusiasmo y una creciente confianza en los poderes del libre mercado que lo puede todo. El mercado adquirió, por lo tanto, los rasgos de la institución más eficaz y con mayor capacidad de garantizar el cumplimiento de las aspiraciones de los individuos. Esta idealización llevaba consigo la aceptación de los principios y de las leyes relativas: el individualismo, la competencia para adquirir recursos escasos, el prevalecer de perspectivas utilitaristas, etc.

Sin embargo, las dificultades experimentadas por las experiencias críticas, como así también los discursos divulgados por los niveles macroeconómicos, no eliminaron la perduración de las contradicciones ni tampoco la necesidad de un cambio socio-económico; por ello, el convencimiento de la impracticabilidad social del capitalismo fue sostenido por muchos grupos e individuos. Dicho convencimiento abarca, también, la crítica al individualismo y a la atomización de la sociedad, que implica el enflaquecimiento de los lazos sociales entre los individuos y la reducción de las interacciones sociales para conseguir utilidades individuales.

Los años 90, por lo contrario, se han terminado con la emersión de realidades sociales y políticas que cuestionaban claramente el main stream. Parecía entonces que se estaba por experimentar, en otro orden, un profundo cuestionamiento de las perspectivas neoliberales: los acontecimientos de Seattle 99, y luego de los forum mundiales de Porto Alegre, han sido la caja de resonancia de todas experiencias que en la década anterior se habían comprometido en trabajar para la difusión de otras perspectivas.

El movimiento de reacción al cual nos referimos ha sido explicitado y descrito por Karl Polanyi en *La Gran Transformación*<sup>3</sup>. En dicho ensayo, se evidencian dos conceptos –a nuestro juicio- esenciales: la tendencia del sistema capitalista de subsumir lo social y los espontáneos desalineamientos sociales a las nuevas reglas de lo económico.

---

<sup>3</sup> Karl Polanyi, *La Gran Transformación. Los Orígenes Políticos Y Económicos De Nuestro Tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.



Más específicamente, el comienzo de la nueva etapa post-fordista a nivel global se ha caracterizado por un enflaquecimiento del movimiento obrero, relacionado –entre otras causas- con la aplicación de nuevas tecnologías automatizadoras dentro del sistema productivo que, directamente, reducía el valor del obrero masas. A partir de aquel momento la vida social ha empezado a atomizarse, o sea a perder sus dimensiones colectivas y comunitarias. Muchas contribuciones que vienen también de la sociología urbana demuestran cómo, desde el final de los años 70, el énfasis intelectual comenzó a concentrarse sobre aspectos individuales y de consumo (menos plazas y jardines públicos y más gigantecos centros comerciales). Desde la perspectiva cultural se puede apreciar cómo la comunicación ha privilegiado más el entretenimiento y menos la información y la educación.

Con la crisis del modelo fordista, entonces, las sociedades occidentales enfrentan el proceso de subsunción de lo social y cultural a lo económico. Dentro de estas dinámicas se desatan fuerzas opuestas, que intentan resistirse o, por lo menos, reaccionar. El caso específico de resistencia socio-cultural está representado por teatro comunitario, nuestro objeto de estudio.

¿Qué es el teatro comunitario?

Consideraremos el teatro comunitario, de acuerdo sobre todo con las definiciones dadas por los mismos grupos que lo practican, como así también por las contribuciones de especialistas y por publicaciones del sector (Centro Latinoamericano de Creación Teatral-CELCIT- e Instituto Nacional del Teatro, INT).

En este sentido, entonces, proponemos la definición más sintética y al mismo tiempo más exhaustiva de todas -el teatro comunitario es un proyecto teatral de la comunidad para la comunidad; es teatro de vecinos para los vecinos- porque en ella resulta muy evidente el rasgo principal (la horizontalidad) y el hecho de que su finalidad no es solamente artística, sino también social (para los vecinos).

Efectivamente, el teatro comunitario nace de la voluntad comunitaria de reunirse, organizarse y comunicarse; parte de la idea de que el arte es un agente de transformación social y tiene como fundamento de su hacer, la convicción de que



toda persona es esencialmente creativa y que sólo hay que crear el marco adecuado y dar la oportunidad para que esta faceta se desarrolle. Una de las facultades más mutiladas en el hombre es su capacidad creadora y el permitir desarrollarla es un auténtico cambio personal, que genera modificaciones en la comunidad a la cual éste pertenece.

El teatro comunitario trabaja desde la inclusión y la integración; por lo tanto, es abierto a toda persona que se acerque y quiera participar, de manera voluntaria y en carácter amateur, es decir, con amor por lo que hace. En él, todos tienen un lugar, tengan 4 o 90 años. Las experiencias de distintas edades se valoran en este intercambio. Todo el que participa asume un compromiso con lo artístico (se compromete a ensayar, practicar, hacer funciones, etc.) y con las tareas organizativas que tengan que ver con las necesidades del grupo y su funcionamiento.

El teatro comunitario es numeroso. Nunca tiene menos a 30 integrantes; por lo tanto, en la temática de sus obras siempre aparece el nosotros, lo épico. Su búsqueda estética aborda tanto la comedia como la tragedia, pero nunca el drama psicológico. Retoma y resignifica, además, los géneros populares tales como, en el caso argentino, el sainete, la murga, el circo, la zarzuela, la opereta y otros.

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

El teatro comunitario genera la aparición de un público nuevo, compuesto, en primer término, por el entorno familiar y social de quienes participan, (muchos integrantes de una comunidad), trátase de un barrio, una fábrica, u otra célula social en la cual haya nacido, y en segunda instancia por la comunidad en un sentido más amplio, ya que sus espectáculos tienen llegada a un gran sector de la población que habitualmente no frecuenta las salas de teatro. Sus espacios de realización abarcan un espectro mucho más amplio que el que se circunscribe al de las salas de teatro.

El teatro comunitario no tiene filiaciones partidarias ni religiosas.



El teatro comunitario incentiva los lazos sociales en el seno de la comunidad de la que es parte. Su propuesta apunta a que el barrio, la zona o cualquiera fuese el lugar en donde se desarrolle, sea una unidad comunitaria, en la que el arte no esté escindido de la vida de la gente. La certeza de esta necesidad implica también el desafío de discutir dentro de las organizaciones sociales existentes, el espacio imprescindible que debe tener la tarea artística, como parte medular de su accionar y no como una tarea sólo para especialistas.

El teatro comunitario considera que el arte es un derecho. Propone a la comunidad asumirlo como tal y no delegarlo en otros.

¿Qué es el teatro comunitario?

Definiremos el concepto de teatro comunitario, refiriéndonos sobre todo a las definiciones dadas por los mismos grupos que lo practican, como así también por las contribuciones de especialistas y por publicaciones del sector (Centro Latinoamericano de Crítica e investigación Teatral-CELCIT- y el Instituto Nacional del Teatro, INT). Consideramos entonces que el teatro comunitario es un proyecto teatral de la comunidad para la comunidad; es teatro de vecinos para los vecinos. Proponemos esta definición, la más sintética y, al mismo tiempo, la más exhaustiva de todas, ya que pone en evidencia tanto su rasgo principal, la horizontalidad, como su finalidad, que no es solamente artística, sino también social (para los vecinos).

Efectivamente, el teatro comunitario nace de la voluntad comunitaria de reunirse, organizarse y comunicarse, parte de la idea de que el arte es un agente de transformación social y tiene como fundamento de su hacer, la convicción de que toda persona es esencialmente creativa y que sólo hay que crear el marco y dar la oportunidad para que esta faceta se desarrolle. Una de las facultades más mutiladas en el hombre es su capacidad creadora y el permitir desarrollarla es un auténtico cambio personal, que genera modificaciones en la comunidad a la cual éste pertenece.

El teatro comunitario trabaja desde la inclusión y la integración; por lo tanto, es abierto a toda persona que se acerque y quiera participar, de manera voluntaria y en carácter amateur, es decir, con amor por lo que hace. En él todos tienen un



lugar, tengan 4 ó 90 años. Las experiencias de distintas edades se valoran en este intercambio. Todo el que participa asume un compromiso con lo artístico (se compromete a ensayar, practicar, hacer funciones, etc.) y con las tareas organizativas que tengan que ver con las necesidades del grupo y su funcionamiento.

El teatro comunitario es numeroso. Nunca tiene menos a 30 integrantes, por lo tanto en la temática de sus obras siempre aparece el nosotros, lo épico. Su búsqueda estética aborda tanto la comedia como la tragedia, pero nunca el drama psicológico. Retoma y resignifica, además, los géneros populares tales como, en el caso argentino, el sainete, la murga, el circo, la zarzuela, la opereta y otros.

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

El teatro comunitario genera la aparición de un público nuevo, compuesto, en primer término, por el entorno familiar y social de quienes participan, (muchos integrantes de una comunidad), trátase de un barrio, una fábrica, u otra célula social en la cual haya nacido, y en segunda instancia por la comunidad en un sentido más amplio, ya que sus espectáculos tienen llegada a un gran sector de la población que habitualmente no frecuenta las salas de teatro. Sus espacios de realización abarcan un espectro mucho más amplio que el que se circunscribe al de las salas de teatro.

El teatro comunitario no tiene filiaciones partidarias ni religiosas.

El teatro comunitario incentiva los lazos sociales en el seno de la comunidad de la que es parte. Su propuesta apunta a que el barrio, la zona o cualquiera fuese el lugar en donde se desarrolle, sea una unidad comunitaria, en la que el arte no esté escindido de la vida de la gente. La certeza de esta necesidad implica también el desafío de discutir dentro de las organizaciones sociales existentes, el espacio imprescindible que debe tener la tarea artística, como parte medular de su accionar y no como una tarea sólo para especialistas.

El teatro comunitario considera que el arte es un derecho. Propone a la



comunidad asumirlo como tal y no delegarlo en otros.

## El origen del teatro comunitario en la Argentina

En el 1982, en plena dictadura militar, en el barrio porteño de La Boca, los padres miembros de la cooperadora de la escuela barrial (cooperadora que fue cerrada en el marco de las medidas autoritarias de la junta militar) se constituyeron en asociación barrial, desarrollando sus actividades formalmente fuera de la escuela. Entre ellas, un taller de teatro, dentro del cual nació el teatro comunitario a partir de una idea del director Adhemar Bianchi.

Dentro de dicho taller se preparó un espectáculo realizado en la plaza principal del barrio, que retomaba las tradiciones artísticas argentinas: sainetes y representaciones por las calles que involucraban también a los espectadores. Fue un verdadero éxito, ya que la participación de los vecinos del barrio superó las expectativas de los mismos organizadores.

Las reacciones positivas del público fueron interpretadas por los miembros de la ex-cooperadora como la expresión de una profunda necesidad de comunicar, de relacionarse con los otros y de recuperar la participación dentro del propio contexto social.

La idea de fondo, o sea que todos tienen derecho a realizar hechos artísticos, ha sido acompañada por una postura-concepción por la cual el derecho activo al arte incluye también la participación en la etapa creativa. Cuando se esbozan los puntos principales de la obra, todos los miembros del elenco tienen la posibilidad de intervenir y proponer perspectivas e ideas, como así también de participar en las búsquedas de documentos y relatos para reconstruir el contexto histórico, y, al mismo tiempo, de contribuir en la labor de preparar el vestuario de la época.

La figura del director, obviamente, sigue existiendo y mantiene sus prerrogativas. Sin embargo, su actitud es extremadamente receptiva a las propuestas e interacciones dinámicas con los otros miembros del grupo: una vez elegido el hilo conductor del relato, el director propone al elenco sugerencias a partir de las cuales los actores improvisan libremente. Seleccionadas y transcritas las improvisaciones que parecen más interesantes, el grupo de dramaturgia se





encarga de componer un esbozo de guión a partir del cual el grupo continúa trabajando: casi siempre los guiones se modifican y/o se transforman a lo largo de los ensayos y en relación con las dinámicas del grupo. Simultáneamente se desarrolla la parte musical, ya que el grupo está compuesto no sólo por actores, sino también por músicos. Éstos tienen un director encargado de cada obra, con quien desarrollan las canciones y las partituras musicales, mientras que el director musical trabaja en tandem con el director teatral.

Finalmente, hay miembros del grupo - coordinados por un director artístico, que define las estéticas en conjunto con el director teatral- que participan también en la creación de los enormes títeres que constituyen unos de los elementos típicos de las escenografías.

Hay por lo menos tres elementos claves que caracterizan el valor social añadido por las experiencias del teatro comunitario:

- El establecer nuevos lazos entre los participantes: los vecinos cooperan entre sí, se superan las pequeñas o grandes diferencias económicas y sociales para compartir un único código valorativo entre iguales;
- el recuperar las formas expresivas típicas del patrimonio nacional y popular argentino: el sainete, la murga, etc.;
- el trabajar sobre la memoria colectiva: se recuperan hechos fundamentales, tanto de la historia colectiva, así como para la interpretación del presente.

Desde la perspectiva propiamente artística, el primer punto (el establecimiento de nuevos lazos entre los participantes) se puede apreciar considerando, por ejemplo, los cantos corales, como así también la estructura de historias colectivas dentro de las cuales no hay nunca un solo personaje protagónico.

El segundo punto, correspondiente a la recuperación de las formas expresivas tradicionales, caracteriza la dramaturgia propia del teatro comunitario, ya que son esos los estilos a partir de los cuales se desarrollan las representaciones.

Finalmente, la memoria colectiva también es desarrollada dentro de la etapa de reconstrucción histórica de los relatos que se quieren representar.

Adhemar Bianchi considera que los elementos principales de esta concepción



del teatro son la creación artística colectiva, el uso de formas populares indispensables para abordar la cuestión de la memoria colectiva, así como la convicción de que para hacer arte no es indispensable pertenecer a una elite de artistas.

A nuestro juicio ninguna de las tres variables representa algo único, ya que por cada una de ellas han existido muchas experiencias previas; sin embargo nos parece que haber reunido finalmente todos estos aspectos, sobre todo en un momento histórico globalmente relevante, representa una experiencia extremadamente interesante.

#### La evolución del teatro comunitario

La experiencia de participación artística, de involucramiento barrial y vecinal pasó en 1994 de La Boca a Barracas. También allí el proyecto de teatro comunitario logró entusiasmar a muchos vecinos, quienes se nuclearon alrededor de lo que luego se transformó en el centro cultural del barrio.

Al mismo tiempo, el Grupo de Teatro de La Boca se constituyó en cooperativa y empezó a alquilar un galpón que finalmente pudo ser comprado y refaccionado: es así que, con el tiempo, ha logrado entrar dentro del circuito del teatro independiente y, al mismo tiempo, dentro de los proyectos de intervención social: las entidades públicas, reconociendo el valor no sólo simbólico, sino también social de las actividades desarrolladas por el grupo, patrocinan eventos culturales organizados por la cooperativa de La Boca.

Hoy en día, el teatro comunitario tiene más de 25 años: la cooperativa de La Boca ha logrado darse una organización estable, pero al mismo tiempo flexible que ha podido mantener vivo el interés y el entusiasmo de sus miembros (generalmente son muy pocos los miembros que dejan el grupo, aunque a lo largo de estos años las disponibilidades y responsabilidades de los individuos han tenido una intensidad que ha reflejado las etapas existenciales: mujeres que recién han sido madres mantienen su participación dentro del grupo aunque, y razonablemente, desarrollando menos tareas).

Es por esta capacidad de entusiasmar a los individuos, dándoles una inserción



más profunda y comunitaria dentro de un contexto cotidiano, que se puede encontrar uno de los elementos clave para explicar el éxito del teatro comunitario. La mayoría de los entrevistados –entre los 20 y los 70 años- reconoce en la sensación de pertenecer e identificarse en un grupo de iguales la principal razón por la cual se han comprometido en una actividad que les absorbe tanto tiempo libre.

Efectivamente, la cooperativa de La Boca tiene fijos tres espectáculos semanalmente: el viernes, el sábado y el domingo; los miércoles todos los miembros del grupo se reúnen para los ensayos, mientras que en los otros días de la semana se reúnen a trabajar los distintos subgrupos. La cantidad de tiempo que cada miembro dedica a la cooperativa, así como la interdependencia que se establece entre las tareas y actividades desarrolladas por los miembros, hace indispensable que cada uno se comprometa en manera muy seria con el resto del grupo: es por esto que sólo al comienzo de cada año quienes piensan que no podrán mantener todos los compromisos se lo hacen saber a todo el grupo en ocasión de la primera reunión. En los casos por los cuales resulta imposible mantenerse constantemente activos dentro del grupo, se pide un permiso por medio del cual el sujeto se mantiene dentro del grupo, pero queda desvinculado de responsabilidades y compromisos.

Todas las actividades artísticas se desarrollan de manera voluntaria, o sea, nadie percibe dinero o retribuciones para su actuación; sin embargo, para garantizar la reproducción constante de las actividades administrativamente esenciales, hay algunos miembros que han sido contratados por la cooperativas con el fin de poder proveer establemente dichas tareas: por lo tanto, hay dos asalariados administrativos (uno en boletería, otro en la secretaría), un encargado de la manutención ordinaria (electricidad, agua, etc.), los docentes de los talleres (actuación, escenografía, música, por un total de nueve directores-docentes).

Los talleres, en fin, representan el momento dentro el cual el grupo forma a los neófitos, transmitiéndoles los conocimientos artísticos y técnicos necesarios para desarrollar las actividades; al mismo tiempo, a través de los talleres, los neófitos empiezan a acercarse a los principios y a las perspectivas sociales propias del Grupo.

Es muy frecuente que los participantes de los talleres anuales acepten las



invitaciones que les hace el Grupo para integrarse dentro del elenco. Preguntados acerca de las razones por las cuales han aceptado ingresar y asumir las responsabilidades que su integración implica, ellos han respondido que la actividad dentro del grupo les resulta muy satisfactoria, no sólo desde la perspectiva de una praxis artística, sino también en relación con cuestiones más personales, como –por ejemplo- el interactuar con vecinos que compartan los mismos códigos y proyectos. La mayoría de los integrantes del elenco considera que el proyecto de teatro comunitario tiene sobre todo un valor extra-artístico, que es el establecer otra perspectiva social, ya que todos se sienten identificados dentro de la comunidad a la cual han elegido pertenecer.

El nivel de identificación personal con el grupo es tan elevado y profundo que en muchos casos se han establecidos parejas entre los miembros, así como los hijos cuyos padres son miembros han elegido participar del grupo a su vez.

Efectivamente, al reunirse y gestionar sus proyectos culturales, los integrantes de los grupos de teatro comunitario no sólo protagonizan una experiencia artística, sino que desarrollan sus capacidades creativas a través de los lazos colectivos, fortalecen su propia autoestima como sujeto social y su vocación de compartir y trabajar con los otros: desde sus cooperaciones artísticas y sociales, generan acciones colectivas que estrechan lazos con sus comunidades y aportan su creación como puente y recreación de los demás vecinos con problemáticas e imaginarios compartidos.

Estos puentes representan construcciones de identidades barriales, difundiendo y profundizando la memoria colectiva: cada miembro de los grupos de teatro comunitario se reconoce como parte integrante del tejido histórico y social que lo rodea. A partir de este proceso de identificación, los grupos utilizan la praxis artística y teatral para reelaborar los procesos históricos, a partir de los cuales se ha determinado la condición del presente. Todos los entrevistados, sobre todo los directores de los grupos, han enfatizado de manera especial el rol de la memoria colectiva e histórica en función del cambio social: es una especie de momento epifánico (o de toma de conciencia), a partir del cual los sujetos interpretan de manera diacrónica los acontecimientos, comprendiendo más profundamente los nexos causales entre eventos y desarrollando, asimismo, una voluntad sólida para

comprometerse para el cambio.

A lo largo de las dos décadas y media de actividad dentro del barrio, se puede apreciar cómo, con el tiempo, las dudas de aquellos vecinos que no quisieron ingresar en el grupo han sido superadas: casi todos los niños y adolescentes que viven cerca del teatro, aunque no participen de los talleres, son conocidos por los del grupo y, con mucha frecuencia se acercan a saludar y a pasar un rato en su compañía. Además, la presencia del teatro ha revalorizado –según la terminología más reconocida en la actualidad- el barrio y sus alrededores, trayendo un constante flujo de gente ajena al barrio (los espectadores) y garantizando externalidades positivas para las pequeñas empresas existentes (mayor flujo de gente, mayor demanda de bienes relacionados a la fruición de espectáculos teatrales: servicios de comida y bebidas antes y después del teatro, servicios de taxis, interés turístico respecto al barrio, etc). Hay que reconocer además que, a partir de la existencia del mismo teatro han surgido también pequeñas actividades comerciales: es el caso del puesto de comida casera manejado por vecinos y no por el grupo del teatro.

#### La difusión del teatro comunitario en la Argentina

A partir de estas experiencias pioneras, han surgido por los barrios de la ciudad de Buenos Aires otras actividades similares: es el caso del grupo de Teatro Comunitario “MateMurga”, nacido en el 2002 -pocos meses después del cacerolazo de 2001- por una convocatoria de la directora Edith Scher desde el programa radial Mate Amargo para constituir una murga que hable en manera artística del presente, en la búsqueda de un lenguaje musical y escénico desde el cual relatar la historia de la resistencia a la opresión. Esta experiencia se propone construir un relato cuyos núcleos temáticos son los acontecimientos históricos contados desde la voz de los que fueron avasallados, por medio de canciones recuperadas de la memoria colectiva aunque resignificadas en la rítmica rioplatense (candombe, murga porteña, milonga, etc).

De la misma manera, nacieron muchas otras experiencias a partir de mecanismos que definimos como pertenecientes a la red de contactos: entre los directores y promotores de los grupos de teatro comunitario existían relaciones



informales, creadas dentro del circuito artístico al cual cada uno de ellos pertenece; las afinidades estéticas e ideológicas han actuado como filtro que ha permitido que entre afines se constituyeran lazos siempre más fuertes y cooperativos. Por lo tanto, el primer mecanismo a través del cual se ha difundido el teatro comunitario ha sido la red de relaciones personales y de contactos entre los directores teatrales. Otro mecanismo, siempre informal, ha sido el "de boca en boca" entre participantes de los grupos que ha permitido hacer crecer muy rápidamente la experiencia.

La confrontación y el intercambio de ideas son elementos necesarios e indispensables para la dialéctica social y sobre todo artística; por esto el desarrollo de las nuevas tecnologías (informáticas y digitales) ha representado un elemento clave para las experiencias de teatro comunitario. A las reuniones de coordinación, se ha añadido el desarrollo de plataformas digitales para esa función. Analizaremos la Red Latinoamericana más específicamente en los párrafos siguientes, ya que ésta fortaleció las experiencias locales/nacionales que, como en el caso argentino, han logrado difundirse aún más y, más tarde, estructurarse formalmente alrededor de la Red Nacional.

#### La necesidad de una Red Latinoamericana

Los procesos de mundialización, entre sus muchos efectos, provocan también la difusión de condiciones compartidas entre contextos nacionales y socio-culturales distintos (esto no tiene que parecer extraño, ya que aunque socio-culturalmente distintos, comparten la misma organización económica).

A partir de los crecientes avances dentro del desarrollo del sistemas tele-comunicacionales, tanto las interacciones como el intercambio de experiencias e informaciones entre sujetos (ya sea individuales o colectivos) se ha transformado en una actividad cada vez más fluida y menos compleja: por un lado, el costo de la transferencia de informaciones fue reduciéndose poco a poco (se han abaratados los costos de la telecomunicación entre los países de nuestro continente, así como se ha difundido el uso de internet, lo cual que representa una manera más inmediata y cómoda para la comunicación de informaciones).

Las finalidades de dicho intercambio informacional pueden ser muchas:



compartir información, poner en común datos para lograr formular información, coordinar actividades, intercambiar ideas, confrontar perspectivas, etc. Cuando el flujo de las informaciones pasa por los mismos canales y encuentra en su camino las mismas variables, y cuando las posibilidades son las mismas para todos los actores, Dichas actividades, se desarrollan en un plano horizontal: todos los sujetos involucrados cuentan con la misma cantidad de poder y su forma de interacción, en lugar de ser autoritaria, es recíproca.

Otro paso necesario para analizar la estructura de este tipo de organización es representar gráficamente los movimientos de información entre un punto y otro (o sea, entre un sujeto y otro). De esta manera, se construye lo que se define como Red: una estructura organizativa que nuclea a distintos sujetos, generalmente autónomos y con particulares niveles de independencia. A lo largo de dicha red se transmiten, esencialmente, informaciones sin la presencia de una autoridad.

En nuestro caso específico, la Red LatinoAmericana relaciona a organizaciones y, preferentemente, se ocupa de coordinar solo una parte de actividades desarrolladas por las organizaciones: se puede pensar la función de la Red LatinoAmericana, principalmente, como la de caja de resonancia para las actividades y, sobre todo, para las perspectivas llevadas adelante por las organizaciones. En este sentido, dicha Red LatinoAmericana puede entenderse como la coordinación y difusión de un tipo de reacción desde lo socio-cultural a las necesidades políticas compartidas por realidades latinoamericanas, es decir, una vez que las contradicciones propias del capitalismo desatan fenómenos de exclusión y marginalización crecientes, en países como Argentina, Brasil, Chile, etc. se ha producido un caldo de cultivo útil para el aglutinarse de sujetos cuyo objetivo es la superación de aquellas contradicciones e inequidades.

#### La constitución de la Red LatinoAmericana

Para entender, entonces, la constitución de la Red Latino Americana de Arte para el Cambio Social es preciso tener en mente estos dos factores: el surgimiento de movimientos sociales y la apreciación –por parte de la sociedad civil- de la responsabilidad civil empresarial.





Otra variable simultánea a las consideradas hasta ahora es la circulación de una nueva ética heterodoxa también fuera de estas realidades, ya que entre las empresas se empezó a difundir el reconocimiento de la así definida responsabilidad de empresa. Según esta concepción managerial, el mercado –o mejor dicho, los consumidores- valoriza aquellas empresas que, al perseguir sus intereses económicos particulares, logran alcanzar externalidades sociales positivas. Es por eso que en el año 2003, la Fundación AVINA, de propiedad de un millonario suizo, decide apoyar la constitución de la Red Latino Americana de Arte para la Transformación Social, con el objetivo de nuclear y conectar entre sí las experiencias latinoamericanas que parten desde el arte y las ideas para poder intervenir concretamente en la realidad social.

La Red Latino Americana de Arte para la Transformación Social representa una estructura organizativa horizontal, que articula las organizaciones de Brasil, Argentina, Chile, Perú, Uruguay, Bolivia, Colombia y Ecuador, las cuales trabajan a partir de hechos artísticos con el objetivo de nuclear otras miradas y actuar directamente en los tejidos socio-culturales estigmatizados principalmente por razones económicas.

Las concepciones, en las cuales dicho movimiento se inspira, derivan de la tradición de variadas experiencias culturales y políticas como es el caso de los círculos anárquicos o libertarios que difundían sus ideas y principios a través del arte. Sin embargo hay también algo más dentro del conjunto de principios propios de la Red, o sea el reconocimiento de las potencialidades no sólo comunicativas y expresivas del arte, sino también constructivas y emancipadoras, en el sentido de que se reconoce en el Arte la capacidad de fortalecer y profundizar el crecimiento y compromiso individual. En este sentido, muchas realidades dentro de la Red trabajan con sujetos predominantemente excluidos y marginalizados y parten desde el atractivo que las actividades y trabajos artísticos ejercen y luego valorizan las capacidades expresivas de los individuos involucrados para establecer y estabilizar nuevos códigos, lenguajes y valores.

Lo más novedoso y propio de la Red es, sin embargo, la difusión del así definido teatro comunitario, que es una concepción teatral nacida en Argentina pero ya establecida entre muchos grupos latinoamericanos de la Red.



El teatro comunitario, entonces, representa el aspecto clave de la Red Latino Americana, ya que hoy en día ha llegado a realidades artísticas y sociales también europeas: efectivamente a la fecha la Red realiza muchos encuentros y para octubre 2008 habrá una reunión de grupos de teatros comunitarios en Berlín.

Los aspectos más novedosos del teatro comunitario, con respecto a formas teatrales anteriores basadas en espectáculos callejeros que proponían temáticas populares cuyo fin extra-artístico era la difusión de ideas y perspectivas políticas críticas (a través del recupero de formas expresivas populares), es, como ya hemos dicho, la concepción por la cual todos tienen derecho a hacer, a participar de experiencias artísticas. Sin embargo, hay un primer conjunto de procesos que nos parecen extremadamente interesantes e indispensables para analizar nuestro caso (o sea las interacciones existentes entre los acontecimientos tanto en la Argentina cuanto en el resto del continente): el surgimiento del proyecto de teatro comunitario ha nacido en el barrio porteño de La Boca. Simultáneamente condiciones parecidas han sido desarrollándose a lo largo del continente, dando lugar al surgimiento de experiencias entre sí comunes, ya que consideran que una posibilidad concreta para el cambio social pase por el arte.

Los Forum Mundiales de Porto Alegre han desarrollado un rol clave para el establecimiento y fortalecimiento de relaciones continentales e internacionales, para el desarrollo de visiones compartidas y más acabadas. Las redes de contactos, de intercambio de experiencias y de construcción compartida de proyectos han favorecido y reforzado, entonces, las realidades pre-existentes, dándoles más fuerza y motivaciones para seguir comprometiéndose dentro de sus respectivas realidades. A partir de esto, se nota cómo el fortalecimiento de las experiencias locales, a través de la Red LatinoAmericana, ha ayudado el desarrollo de Redes Nacionales, como en el caso de Argentina.

Analizando la dinámica generadora de característica de nuestra Red, se pueden distinguir claramente las etapas de desarrollo que han atravesado estas experiencias: en un primer momento, dentro de cada país considerado, ha surgido un grupo que ha desarrollado el proyecto de cambiar las relaciones sociales y de difundir otro tipo de subjetividad partiendo del arte. Luego se ve cómo la novedad y el contenido del proyecto ha logrado atraer a muchos sujetos, expandiendo el



grupo; en un segundo momento, la experiencia del grupo se ha difundido y ha sido retomada por realidades externas al grupo originario, dando comienzo al proceso de difusión del proyecto: simultáneamente al fortalecimiento del grupo, el proyecto ha empezado a difundirse también en el entorno, expandiéndose. Es en la tercera etapa que se establece el tejido de relaciones intercontinentales, favorecidos por los Forum Sociales Mundiales de Porto Alegre, a partir de los cuales se han desatado procesos retroalimentadores positivos por los cuales cada realidad local ha recibido mayores motivaciones y entusiasmos, implicando entonces el establecimiento de una Red LatinoAmericana luego de Redes Nacionales, ya que con el difundirse de las experiencias se ha desarrollado la necesidad de establecer un constante intercambio de informaciones y de experiencias entre los distintos grupos.

En nuestro presente, o sea en una sociedad cada vez más globalmente interdependiente y con la información que sigue jugando roles cada vez más fundamentales, la supervivencia y la reproducción en el tiempo de experiencias como las pertenecientes a la Red LatinoAmericana necesitan de visibilidad. Tal necesidad se relaciona con dos elementos clave para toda organización: la motivación de los propios participantes y el financiación.

La constitución de organizaciones (como las que participan de la Red) puede considerarse producto de procesos sociales así como, con razón, debe su origen causal a particulares modos productivos; sin embargo, los fines y los objetivos que cada organización de este tipo se da no son solo culturales, sino también políticos, ya que se proponen lograr cambios profundos en el marco social y económico.

Más específicamente, ya que las fuerzas y los recursos con los cuales cada organización son limitados, la Red está concebida para fortalecer, por un lado, el valor simbólico y pragmático del mensaje compartido por las organizaciones en manera de potenciar las capacidades de difusión de dicho mensaje.

## La Red Latino Americana de Arte para la Transformación Social

La Red Latino Americana de Arte para la Transformación Social ha nacido en el 2003 con el objetivo de nuclear y conectar realidades latinoamericanas comprometidas en difundir dentro del tejido socio-cultural y nacional las propias



perspectivas que consideran el arte como elemento principal para la transformación de la sociedad.

Más específicamente, la Red está compuesta por organizaciones socio-culturales de Argentina, Brasil, Chile, Perú y Bolivia; entre las numerosas organizaciones latinoamericanas, nuestra investigación se limitará a las tres más antiguas dentro de Argentina.

Nos parece indispensable proponer una definición de Red, aunque no es nuestra intención focalizar el análisis sobre la organización específica de la Red, sino abstraer de ella las dimensiones sociales. Como Red entendemos una forma organizativa muy específica y típica en nuestra contemporaneidad; los rasgos principales de dicha forma organizativa son:

- la dimensión horizontal de las relaciones existentes entre los distintos elementos constitutivos de la Red (puntos nodales);
- la prevalencia de relaciones de intercambio entre los puntos nodales, con flujos generalmente recíprocos;
- desarrollo prevalente de actividades de coordinación de parte de la Red;
- empleo de nuevas tecnologías comunicativas para coordinar las actividades y los flujos de información entre los puntos nodales.

Según la literatura clásica acerca de las redes, no es posible que ningún punto nodal ejerza control sobre los otros puntos<sup>4</sup>. Sin embargo, consideramos necesario excluir la supuesta imposibilidad de controlar los puntos nodales del conjunto de características propias de las redes, ya que puede ser fácilmente falsificable: cuando el valor estratégico de las informaciones que se transmiten a lo largo de la red no es simétrico, el punto nodal que cuenta con un set de informaciones estratégicas (aunque sólo para los otros puntos de la red) está en condiciones de ejercer poder y control.

Además dentro de las redes no es imposible que se establezcan relaciones de poder entre los distintos puntos nodales: con "relaciones de poder" entendemos no solamente aquellas que se basan en mandatos coactivos, autoritarios etc., sino

---

<sup>4</sup> Manuel Castells, *La Era de la Información*. Vol. I, II, III: *La Sociedad Red, El Poder de la Identidad*, Fin de Milenio, Siglo XXI Editores, México, Distrito Federal, 2002; p. 6.



también aquellas formas de relación dentro de las cuales algunos sujetos reconocen a otros mayor experiencia, un mejor conocimiento de la realidad, etc. A nuestro juicio, reconocer una mayor experiencia o un mejor conocimiento no es una actitud negativa; no obstante, dichos reconocimientos son sintomáticos de relaciones entre sujetos con posiciones distintas. Por lo demás, esta situación puede encontrarse también entre sujetos con roles complementarios, o sea en situaciones dentro de las cuales no existe una constante distinción entre sujetos que toman decisiones y otros que las ejecutan, ya que la asimetría es funcional en el sentido de que cada sujeto posee un conocimiento y una experiencia específicas relativamente mejores a las que los otros sujetos detentan acerca de realidades específicas: en este sentido, cada nodo/sujeto resulta indispensable para el funcionamiento de toda la red, y por esto definimos esta forma de asimetría funcional como propia de relaciones complementarias y no autoritarias.

Consideramos ahora oportuno reproducir las contribuciones más relevantes acerca de la difusión de la forma organizativa de red dentro de la sociedad contemporánea: para esto haremos referencias a las de M. Castells<sup>5</sup>, ya que ha sido por él que se ha instalado el análisis sobre la sociedad de la red.

Según el autor, dentro de un mundo caracterizado por flujos globales de riqueza, poder e imágenes, la búsqueda de identidad (colectiva o individual), se hace fuente esencial para el desarrollo del sentido social. Castells dice esto porque relaciona la búsqueda de identidad con cambios incontrolados, confusos, que llevan los individuos a juntarse alrededor de identidades primarias, religiosas, étnicas, territoriales, nacionales (etc.).

Dentro de nuestro caso de estudio, nos centraremos en el análisis de relaciones que definimos complementarias y no autoritarias. Nos parece indispensable proponer nuestra perspectiva analítica para las relaciones complementarias de redes sociales: ellas no tienen que ser consideradas exclusivamente en relación con el desarrollo del sentido social como búsqueda de identidad, sino más bien como forma de difusión de otro sentido social, ya que esta forma organizativa está presente en todo contexto en el cual se quiere lograr el

---

<sup>5</sup> Ibidem.



coordinamiento de realidades y subjetividades, sin perder la heterogeneidad subjetiva. Más específicamente, consideramos que con el concepto de búsqueda de identidad se entiende, implícitamente, que los sujetos se reúnen para encontrar entre todos una identidad, lo cual nos evoca imágenes postmodernas socialmente poco relevantes como, por ejemplo, la constitución de grupos de auto-ayuda. Consideramos que es más correcto pensar también en situaciones en las cuales se ha encontrado un sentido social y su respectiva identidad y que para la difusión se desarrolla una forma organizativa a red. Éste es el caso de las redes de movimientos contraculturales y políticos que se han desarrollado a partir del siglo pasado, y que no han seguido el “caminante no hay camino, se hace camino al andar”, sino que tenían un claro proyecto social-cultural y político (según el caso) y que han elegido distintas estrategias en manera dinámica (léase dialéctica) con el contexto histórico-cultural y la coyuntura económico-política.

Finalmente, la referencia a los flujos y a su respectiva relevancia, a nuestro juicio, está relacionada con el desarrollo de las nuevas tecnologías aplicadas no sólo a los modos de producción, sino también a los modos de comunicación: dicha relevancia, entonces, toma la envergadura de relación de interdependencia entre modos de producción y modos de comunicación. Las nuevas telecomunicaciones garantizan un intercambio seguro y constante de informaciones, estableciendo canales específicos por los cuales transitan flujos (controlables) de informaciones; sin embargo, estas nuevas telecomunicaciones no han sido aplicadas sólo a las esferas productivas y de circulación, sino también han afectado las formas con las cuales los sujetos sociales comunican y se relacionan entre ellos. La forma organizativa a red ha sido aplicada también dentro de esferas extra-productivas como en el caso de nuestro objeto de estudio.

De la Red Latinoamericana de Arte para el Cambio Social a la Red Nacional de Teatro Comunitario.

La Red Nacional de teatros comunitarios aparece con la constitución de nuevos grupos de teatro comunitario en el momento en el cual se ha advertido la necesidad de aunar objetivos para concentrar esfuerzos, así como de capacitar a nuevos



formadores y retransmitir el proyecto artístico no sólo en Buenos Aires, sino en todo el país. La Red facilita el intercambio de opiniones e ideas a través de reuniones en un centro común para organizar encuentros, planificar seminarios de perfeccionamiento, programar actividades, comentar logros y dificultades, evacuar dudas, pedir asesoramiento. A las reuniones de la Red concurren los directores de los grupos (o un representante en su nombre) y se realizan todos los primeros jueves de cada mes en el aula Agosti del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. El objetivo de las reuniones es compartir y transmitir la experiencia que cada grupo vive y experimenta. La dinámica de estas reuniones lleva a los grupos con mayor experiencia a desarrollar el rol de trasmisores y de coordinadores, que - en la mayoría de los casos- asesoran a los nuevos en relación con sus propias experiencias. Tanto es así que en los textos difundidos por la misma Red se dice:

La experiencia que cada grupo recolecta se comparte o transmite a los grupos nuevos. Los grupos de teatro comunitario con mayor trayectoria pasan su experiencia, producen arte y enseñan cómo transmitirlo, abren sus puertas para ser vistos y comparten su saber.

La Red Nacional no sólo coordina las actividades de los grupos de teatro comunitario, sino que representa una manera más sistemática de comunicar y difundir fuera del circuito establecido. Propicia también la organización de Encuentros Nacionales: los objetivos de los mismos es el de movilizar el interés colectivo por las actividades teatrales y contribuir al fortalecimiento de los lazos entre los grupos integrantes de la red de Teatro Comunitario, promoviendo el intercambio de experiencias, la discusión de proyectos respecto del arte y la transformación social y la revalorización de la creación colectiva. Para esto, participan los integrantes de grupos de teatro comunitario que presentan sus obras, así como los coordinadores de grupos que no han podido presentar sus trabajos, además de los invitados de otras organizaciones sociales del medio vinculadas con actividades comunitarias. A este primer grupo de participantes, que puede organizar talleres abiertos y gratuitos de las distintas disciplinas desarrolladas dentro del evento, se afianza un segundo grupo, compuesto por todas aquellas personas que participan en los talleres así como en las muestras: alumnos-



estudiantes, artistas, adolescentes, niños, jóvenes, adultos mayores, familias, artesanos, trabajadores, desocupados, inmigrantes, discapacitados, etc.

Los objetivos que se propone lograr la Red Nacional a través de estos encuentros son:

- afianzar la autoafirmación en la práctica de los vecinos y las organizaciones de los barrios en los aspectos ligados a la identidad, el rescate de las tradiciones culturales y el espíritu solidario y esperanzando de los sectores sociales;
- dinamizar los circuitos solidarios nuevos de producción y circulación de bienes culturales ligados a las necesidades comunitarias que abran una nueva perspectiva a la tareas de personas con inquietudes artísticas, comunicadores y grupos culturales y que favorecen el nacimiento de nuevos círculos solidarios y productivos en los barrios;
- recuperar los espacios públicos como escenario comunitario y compartido de prácticas culturales integradoras de adultos, jóvenes y niños.

La experiencia y las necesidades encontradas por los grupos argentinos de teatro comunitario son similares a las que tuvieron que enfrentar también otros grupos y Redes de otros países; es por esto, entonces, que analizar el caso argentino puede ayudar a comprender mejor también a la complejidad de nuestro continente.

La Red Nacional de Teatro Comunitario desarrolla un rol que no aparece en las publicaciones y declaraciones oficiales, pero que existe y todos los directores entrevistados lo han evidenciado: crear una institución formal no sirve sólo a reforzar las experiencias existentes, ni solo a difundir con mayor facilidad el proyecto de teatro comunitario. Crear una institución dentro de la cual se reúnen numerosos grupos con trayectorias y reconocimientos hasta internacionales es indispensable a la hora de considerar el peso real que cada institución ve reconocido dentro de la sociedad por las instituciones de poder político y económico.

Las dificultades estructurales de transformar la sociedad por el arte y las estrategias para superarlas.



Como todos proyectos que se proponen transformar lo existente, también el analizado por nuestra investigación tiene que resolver problemáticas extra-motivacionales (ya que hemos dicho que su punto de apoyo es la capacidad de entusiasmar y motivar a los sujetos involucrados): para garantizar su reproducción a lo largo del tiempo necesita contar dentro del sistema socio-económico con visibilidad y suficiente cobertura económica.

Se podría pensar que estos aspectos llegan a ser casi irrelevantes para un contexto no-profit, basado sobre la participación voluntaria, etc.; sin embargo, esto no es correcto, ya que la visibilidad ha sido siempre un elemento clave para cualquier experiencia socio-política, así como su capacidad de garantizarse un flujo económico que logre cubrir los costos de su actividad. Sobre todo en la actualidad, cuando se ha reducido sensiblemente el volumen de los financiamientos que entidades como los partidos políticos de izquierda otorgaban a realidades que proponen el cambio social, estas realidades necesariamente tienen que organizar una estrategia de financiamiento que les permita sobrevivir: a través del auto-financiamiento, el fund-raising y/o financiamientos de otras instituciones/organizaciones públicas o privadas.

Entre dichas formas de financiamiento, pueden encontrarse desde la que garantiza los niveles de autonomía más alta hasta la que determina niveles mínimos de autonomía. Con el autofinanciamiento, la organización puede desarrollar dentro del mercado (sea un mercado totalmente libre o vinculado) sus actividades en manera de realizar un intercambio o la simple venta cuyos resultados económicos representarán el activo a disposición de la organización. Con el fund-raising, la organización coordina actividades no necesariamente de intercambio o de venta, ya que su naturaleza es más bien comunicativa y de promoción de las misiones características a la organización misma, con el fin de convencer entidades/organizaciones/particulares a realizar donaciones a beneficio de la misma organización: la realización de estas actividades comunicativas representa un destinar energías y tiempos, no a la propia misión, sino a la creación de mensajes y eventos comunicativos (o sea, representa un costo tanto desde el punto de vista de las energías y tiempos consumidos por esto, cuanto desde el



punto de vista de los costos reales para la gestión de dichas actividades). Finalmente, el financiamiento por parte de instituciones/organizaciones públicas o privadas vincula la organización a una específica performance o, en el peor de los casos, a una adaptación de sus misiones y actividades originarias a las expectativas de los financiadores.

Hasta ahora parecería que la mejor estrategia para la financiación fuera la del autofinanciamiento; sin embargo, es la que necesita contar con una estructura organizativa más sólida, más fuerte y estructurada, ya que tiene que mantener su misión y, al mismo tiempo, encontrar cómo desarrollarlas para conseguir un activo económico.

Emerge, entonces, la contradicción más evidente: las experiencias de teatro comunitario han nacido con una estructura extremadamente autónoma y, al mismo tiempo, muy simple, o sea sin una formal división de las funciones entre los participantes. Esta forma organizativa no ha facilitado el desarrollo de actividades de autofinanciamiento y, por esto, ha necesitado una transformación funcional de la organización, como en el caso del grupo pionero Catalinas Sur del barrio de la Boca o de Crear Vale la Pena<sup>6</sup>.

Sin embargo, dentro de los contextos a los cuales hacemos referencia, la existencia de condiciones que garantizan una exitosa reorganización funcional es muy aleatoria, ya que no existe una correlación entre la predisposición y/o el compromiso para el cambio social y la capacidad de manejar las actividades en función de éxitos económicos (hasta se podría afirmar, aunque solo con tonos provocativos, que si es que existe una correlación ésta es negativa). Indudablemente no sólo la autonomía es indispensable, sino -como hemos dicho hasta ahora- también la sustentabilidad económica: pero ésta depende de una larga serie de heurísticas, de pruebas y errores que, en condiciones normales, amenazan la durabilidad de la existencia de las pequeñas organizaciones.

Resulta más evidente, entonces, que la existencia de una Red entre organizaciones no es fundamental sólo para la circulación de ideas, proyectos, perspectivas, sino también para la difusión de experiencias de gestión que permiten

---

<sup>6</sup> La Fundación Crear Vale la Pena, una ONG surgida en 1993, que busca generar arte en contextos de pobreza. Véase <http://www.crearvalelapena.org.ar/index.htm>



que cada realidad pueda contar no sólo con sus propias fuerzas, sino también con las experiencias anteriores de las otras realidades.

Este segundo punto de fuerza propio de las organizaciones a Red (el compartir las maneras para solucionar problemas o dificultades tanto a nivel organizativo-creativo como organizativo-financiativo) se encuentra en relación estrecha con el tercero: al generar también redundancias informacionales, la red actúa como caja de resonancia para el entorno.

Decimos que las redes generan redundancia porque es típico de toda forma de interacción y comunicación no vertical, sino horizontal: si hay verticalidad, entonces hay unidireccionalidad, en el sentido de que un sujeto pide que se ejecute la elaboración/transmisión de información a otro que elabora/transmite la información pedida. Si a quien tiene que elaborar/transmitir información le falta algún dato/conocimientos entonces se relaciona con otro (y así sigue la cadena hasta que se reúnan todas las informaciones necesarias para satisfacer el pedido originario), pero las organizaciones verticalistas están organizadas para que la circulación de información sea funcional a la satisfacción de las necesidades, reduciendo a los mínimos las energías y los tiempos de circulación de las informaciones (que, en este caso, también representan costos).

En organizaciones horizontales estructuradas en red, la circulación de información puede ser más libre por las siguientes razones:

- no existe una neta división funcional entre los actores,
- todos los sujetos participan en la coordinación de las actividades,
- la eficiencia económica no representa el objetivo principal (por lo tanto, no es necesario minimizar los costos relativos a la circulación de información y tampoco minimizar el empleo de energías).

Considerando, entonces, estas tres dimensiones características de las organizaciones estructuradas en red, se puede fácilmente entender por qué es admisible atribuirles la producción de redundancia. La redundancia informacional no representa un costo ni es sintomática de una disfunción de la organización, ya que facilita la difusión de las informaciones entre los sujetos involucrados así como es una manera a través de la cual se fortalecen los lazos y la cohesión dentro de la misma Red a través de mecanismos de reciprocidad y de reputación, determinados

por la repetición en el tiempo y la aleatoriedad de los sujetos interactuantes.

La existencia de redundancia, cuando es tenida bajo control, favorece el desarrollo de actividades comunicacionales hacia el externo de la Red, hacia su entorno. En este sentido, hablamos de efecto caja de resonancia, cuyo efecto es la circulación/propagación concéntrica, centrífuga y creciente de las informaciones fuera de los límites propios de la red. Se logra así difundir las informaciones, lo que significa que se inicia el proceso a través del cual la Red comienza a construir su posición reconocida dentro de la sociedad: es en este momento que tanto las instituciones públicas como las privadas y la sociedad civil toman conciencia de la existencia de la Red. A través de este proceso, que hemos definido caja de resonancia, se difunde, instalándose, la misión propia de la Red dentro del debate y de las representaciones institucionales y civiles.

A partir de este momento, en el caso específico de nuestro estudio, las potencialidades y las características propias del Arte como herramienta para la transformación social, y del teatro comunitario como experiencia específica, empiezan a circular dentro de la sociedad civil a través de canales como los de circuitos independientes y para-institucionales y, finalmente, de comunicación masiva.

No es una casualidad que en la pasada edición del Festival Internacional de Teatro se hayan desarrollado muchos encuentros y publicados muchos estudios sobre el Teatro Comunitario: las experiencias de los grupos involucrados se han beneficiado de los efectos de propagación de la Red. Sin embargo, es indudable que los efectos de propagación pueden realizarse sólo cuando existen efectivos resultados positivos: queremos decir que, si las experiencias de teatro comunitario no hubiesen registrado resultados positivos, la coordinación de los grupos entre sí en una organización de red no podría desarrollar una promoción exitosa, porque el proceso de propagación se habría interrumpido por la emersión de aquellos resultados negativos. Como consecuencia de dichos procesos de propagación a través de la sociedad civil, las organizaciones y la red misma refuerzan su imagen, reputación y su misión garantizándose así una mejor recepción por el entorno: el efecto final son mayores posibilidades de recibir financiamientos por parte de instituciones públicas y privadas en función de las referencias positivas que han



estado caracterizando la Red y sus organizaciones.

### Reflexiones conclusivas

Con el desarrollo de nuestro trabajo, hemos articulado la hipótesis por la cual los procesos radicales de transformación productiva, desatados con el final de los años 70, han implicado la difusión de nuevos mecanismos dentro de las esferas no sólo económica, sino también -como hemos visto- política y cultural. Es este conjunto de fuerzas y dinámicas lo que caracteriza la evolución de la sociedad; la intensificación del tiempo y la reducción del espacio, entendido como distancia física, son algunos de los rasgos principales de las evoluciones contemporáneas.

Nuestra atención, entonces, se ha detenido en el análisis del surgimiento y de la difusión en la Argentina de una experiencia de resistencia específica, pero sin perder las interrelaciones existentes entre el nivel nacional y el internacional y regional; en este sentido nuestra tesis se ha concentrado en un estudio detallado del mecanismo "alternativo" como experiencia de resistencia a los que hemos caracterizado como neoliberales, que ha surgido al final de la última dictadura militar entre los vecinos de un barrio popular porteño.

Hemos evidenciado cómo ha sido importante que se haya constituido una primera Red Latinoamericana no sólo para unir entre sí las numerosas pero débiles voces de cada una de las experiencias latinoamericanas comprometidas para el cambio social, sino también para instalar su perspectiva dentro de los debates que a partir del final de los años 90 han empezado a catalizar el atención de la opinión pública e institucional.

Asimismo, los efectos de dicha Red Latinoamericana han sido positivos porque ha contribuido fuertemente a la legitimación de las perspectivas y métodos propuestos, favoreciendo por ende a las asociaciones para conseguir fondos y financiaciones.

La existencia de la Red Latinoamericana, entonces, ha creado un círculo virtuoso que ha facilitado la difusión de estas experiencias dentro de cada país, así como afuera (es el caso de la asociación italiana "Il Nucleo" que en 2005 ha

establecido una relación de cooperación con la Red Argentina y ha desarrollado un proyecto de teatro comunitario en el área romañola en la Italia central).

Estudiando los mecanismos internos a la Red LatinoAmericana, promovida por la Fundación AVINA, de propiedad de un millonario suizo, hemos podido apreciar cómo las organizaciones han logrado estructurarse y coordinarse con una estructura a red autónoma y libre de interferencias externas que, al mismo tiempo, garantiza libertad organizativa a las relativas experiencias nacionales, facilitando el intercambio de informaciones, de experiencias, etc., divulgando el conjunto teórico general. Por otro lado, la Red Nacional Argentina desempeña el rol clave de coordinación local entre los grupos con mayor experiencia y trayectoria y los más nuevos: es, entonces, de la Red Nacional Argentina que depende la resolución de las problemáticas pragmáticas y del día a día.

Estas experiencias que recuperan las formas expresivas y culturales tradicionales y populares tienen también un valor relevante dentro de las perspectivas económicas difundida por el mainstream: se valoriza la unicidad del contexto local a través de la recuperación de la tradición artística, lo cual ejerce un potencial muy relevante también dentro del circuito turístico.

Este punto puede resultar muy crítico en relación con aquellas fuerzas centripetas que podrían mercantilizar la tradición artística y popular, destruyendo lo que Walter Benjamin definía el "aura"<sup>7</sup>, así como Herbert Marcuse el "potencial de cambio"<sup>8</sup>.

El aura benjamiana es aquel sentimiento de admiración y reverencia que se experimenta frente a las verdaderas obras de arte; son principalmente tres los factores que componen el "aura": la unicidad, la autonomía y la respectiva interpretabilidad socio-cultural. Entonces los procesos de mercantilización de lo artístico afectan en negativo el "aura".

Las consecuencias de esta pérdida aurática son el respectivo extravío del potencial de cambio, o sea de lo que Marcuse tan bien ha definido:

En un mundo de ficción donde las condiciones existentes son cambiadas

---

<sup>7</sup> Walter Benjamin, [1936], *L'opera d'arte all'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2000.

<sup>8</sup> Herbert Marcuse, *The Aesthetic Dimension*, Beacon Press, Boston, 1978.





y superadas solo en el reino de la imaginación, el arte expresa una verdad [...] Entonces el arte crea el reino en el cual la subversión de la experiencia propia del arte se hace posible [...] La lógica última de la obra de arte termina con la formación de una otra razón, una otra sensibilidad [...] La verdad del arte descansa en su poder de romper el monopolio de la realidad establecida (de quien la establece), de definir lo que es real. En esta ruptura, que el logro de la forma estética, el ficticio mundo del arte aparece como una realidad verdadera. [...] El arte desafía el monopolio del arte establecido para determinar lo que es 'real' y lo hace creando un mundo ficticio que es sin embargo más real que la realidad misma. El arte no puede cambiar el mundo, pero contribuye al cambio de las conciencias y dirige los hombres y las mujeres que pueden cambiar el mundo.<sup>9</sup>

Considerando entonces las fuerzas centripetas que el sistema económico neoliberal ejerce y que, de acuerdo con la tendencia evidente, quieren cooptar las experiencias de teatro comunitario, ya que representan un "atracción criolla" para el circuito turístico-cultural alternativo, podemos afirmar que la constitución de la Red Nacional Argentina de Teatro Comunitario es una herramienta más a disposición de los distintos grupos actualmente activos para hacer más fuerza entre ellos y así resistir más durablemente.

[angela.grec@gmail.com](mailto:angela.grec@gmail.com)

#### Abstract

This article analyzes the beginning and the development of Argentinian community theatre and the creation of La Red Americana de Arte para el Cambio Social, as a social and cultural tool against neoliberal policies during the 90', which allows to expand and diffuse this kind of theatre not only inside of Latinamerican countries but also abroad.

Palabras clave: teatro comunitario - teatro barrial - La Red Americana de Arte para el Cambio Social

Key words: community theatre - grass root theatre - La Red Americana de Arte para el Cambio Social

---

<sup>9</sup> Herbert Marcuse, ob. cit.; p. 18.