

TEATRO COMUNITARIO ARGENTINO Y POTENCIALIDAD POLÍTICA. EL CASO DEL TEATRO COMUNITARIO DE RIVADAVIA

ARGENTINIAN COMMUNITY THEATRE AND POLITICAL POTENTIAL: THE CASE OF COMMUNITY THEATRE IN RIVADAVIA

TEATRO COMUNITÁRIO ARGENTINO E POTENCIALIDADE POLÍTICA: O CASO DO TEATRO COMUNITARIO DE RIVADAVIA

*Clarisa Fernández**

RESUMEN

El presente artículo analiza las prácticas del grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia (Provincia de Buenos Aires, Argentina), a partir de la pregunta por su potencialidad política, considerándola un caso paradigmático –tanto dentro de los estudios de teatro comunitario como de las ciencias sociales– donde una experiencia artística colectiva –el grupo de teatro– fue el puntapié para el surgimiento de la Cooperativa La

* Doctora en Ciencias Sociales. Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IDIHCS). CONICET/UNLP. Grupo de investigación: Sub área de Arte, estética y política, perteneciente al Área de Estudios Políticos Latinoamericanos: problemas actuales en perspectiva posfundacional Argentina. La sub área se propone como un espacio de estudio de las prácticas artísticas desde las ciencias sociales, específicamente considerando como un marco de referencia los la perspectiva de los estudios posfundacionalistas.
Correo electrónico: clarisainesfernandez@gmail.com.
Registro ORCID: 0000-0001-6760-1968

Artículo recibido el 8 agosto de 2016 y aprobado para su publicación el 27 de octubre de 2016.



Comunitaria, la cual se convirtió en actor político de gran peso dentro de la región, A partir de este análisis, identificaremos las características de su proyecto político, sus potencialidades y debilidades, y las distintas coyunturas que componen su historicidad. Este trabajo está sustentado en el estudio empírico del fenómeno, para el cual se utilizaron instrumentos metodológicos de orden cualitativo que entraron en diálogo, al momento del análisis, con herramientas de otras disciplinas como la antropología, la semiótica o la filosofía de la historia. Se considera que esta investigación es un aporte para los estudios sociales del arte, en tanto da cuenta de procesos artísticos colectivos que involucran horizontes de acción más amplios, generando un ejercicio reflexivo en la frontera híbrida entre producción poética, proyecto político y constitución de subjetividades

PALABRAS CLAVE

Teatro comunitario argentino, Rivadavia, Potencialidad política, Subjetividad, Historicidad.

ABSTRACT

The article analyzes the practices of Rivadavia Community Theatre (Buenos Aires Province, Argentina) in the light of the issue of their political potential. Bearing this in mind, this group is considered paradigmatic within both community theatre studies and Social Sciences, because the collective artistic experience of this theatre group was the trigger for the inception of Cooperativa La Comunitaria, which subsequently became an important political actor in the region. Through the analysis, it is possible to identify the features, weaknesses and potential of their political project, as well as the different circumstances that outline their historicity. The work is based on empirical research of this phenomenon using different qualitative instruments and methods of other disciplines such as Anthropology, Semiotics, and Philosophy of History. It is thought that the research is a significant contribution to Art and Cultural Studies due to its account of collective artistic processes that involve wider frames of action, thus proposing a reflection placed at the hybrid border of poetic production, political project and subjectivity building.

KEY WORDS

Argentinian Community Theatre, Rivadavia, Political Potential, Subjectivity, Historicity.

RESUMO

O presente artigo analisa as práticas do grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia (Província de Buenos Aires, Argentina), a partir da pergunta por sua potencialidade política, considerando-a um caso paradigmático –tanto nos estudos de teatro comunitário como das ciências sociais– onde uma experiência artística coletiva –o grupo de teatro– foi o estopim para a criação da Cooperativa La Comunitaria, que se tornou um ator político de grande peso na região. A partir dessa análise, identificaremos as características de seu projeto político, suas potencialidades e fraquezas, e as diferentes conjunturas que compõem sua historicidade. Este trabalho sustenta-se no estudo empírico do fenômeno, nele utilizaram-se instrumentos metodológicos de ordem qualitativa que entraram em diálogo, no momento da análise, com ferramentas de outras disciplinas como a antropologia, a semiótica ou a filosofia da história.

Considera-se que esta pesquisa é um aporte para os estudos sociais da arte, pelo fato de dar conta de processos artísticos coletivos que envolvem horizontes de ação mais amplos, gerando um exercício reflexivo na fronteira híbrida entre produção poética, projeto político e constituição de subjetividades.

PALAVRAS-CHAVE

Teatro Comunitario Argentino, Rivadavia, Potencialidade política, Subjetividade, historicidade.

Introducción

El presente artículo propone una serie de reflexiones que se desprenden de nuestra investigación de doctorado titulada “*La potencia en la escena. Teatro Comunitario de Rivadavia: historicidad, política, actores y sujetos en juego/s (2010-2014)*”¹. Allí, abordamos el análisis de las prácticas del grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia, a partir de la pregunta por su potencialidad política en el contexto específico del Partido de Rivadavia –Provincia de Buenos Aires, Argentina–, donde esta experiencia tiene lugar.

Esa pregunta nos obliga a revisar las modalidades de intervención que el grupo genera en el territorio, los procesos de transformación en el ámbito de *lo social*, sus mecanismos de disputa, construcción del poder y la dimensión subjetiva de los actores en ese proceso teatral-social y político. Es a partir de estas premisas que desarrollaremos específicamente las ideas finales y las nuevas preguntas que la investigación produjo, con la intención de que las mismas se conviertan en aportes, tanto para el campo de las ciencias sociales en general, como para los estudios sobre teatro comunitario argentino, en particular.

Teatro Comunitario argentino: de vecinos para vecinos

La categoría de *teatro comunitario* en Argentina designa un *teatro de vecinos para vecinos*, practicado por los habitantes de una comunidad que comparten un territorio determinado, barrio, pueblo o ciudad. Yamila Heram (9) coincide con Edith Scher (63), Ángela Greco (5) y Marcela Bidegain (33) al señalar la *no profesionalidad* y la heterogeneidad de edades de los integrantes, como las particularidades que lo diferencian del teatro popular o callejero de los años 80’s. Otras características organizativas que lo distinguen son la elaboración colectiva de las obras y la tendencia a construir dinámicas de funcionamiento horizontales y autogestivas.

1 Fernández, Clarisa. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Argentina. Año 2015.

Para los practicantes de este teatro, el objetivo fundamental es trabajar con la creatividad que cada persona posee, desmitificando los discursos que abogan por la “alta” o “baja” cultura, y la idea de artista como genio. El elemento fundamental que el teatro comunitario tomó de la creación colectiva es el principio de una construcción en conjunto, donde todos aportan sus conocimientos y experiencias en el armado de la obra. Este proceso es registrado por el director o coordinador, quien será el encargado de darle forma a ese material. A su vez, el teatro comunitario es una práctica cultural y artística que plantea interrogantes en torno a la identidad, en tanto implica un ejercicio de reflexión sobre el pasado compartido, la percepción del presente y la expectativa del futuro (Fernández, “Prácticas culturales” 100).

Los grupos de teatro comunitario en Argentina se nuclean en la *Red Nacional de Teatro Comunitario*, a través de la cual generan instancias de intercambio de experiencias, comparten problemáticas y posibles soluciones. Si bien todos los grupos trabajan con la comunidad, tienen una composición etaria heterogénea y construyen relatos que rescatan la identidad y la memoria local, al tratarse de vivencias que intervienen en el territorio, cada grupo adquiere matices específicos en cuanto a las temáticas tratadas en las dramaturgias, a la vez que generan estrategias de gestión y organización particulares. Destacamos como una de las grandes diferencias en ese sentido, la pertenencia o no a una zona rural, ya que las características geográficas, sociales, culturales y políticas varían sobremanera en ambos casos.

Considerando esa diferenciación, el caso que nos ocupa es el del Teatro Comunitario de Rivadavia, el cual se desarrolla en la zona rural del noroeste de la Provincia de Buenos Aires. Un caso que *continúa dándose*, puesto que se encuentra en movimiento constante e involucra tanto aquello que podemos observar fenomenológicamente como lo “invisible” y “lo potencial” que subyace en los procesos y que es también su condición de posibilidad.

Intentamos realizar esta reconstrucción incorporando diversos niveles de análisis y dimensiones, buscando dar cuenta - de la manera más acabada

posible - de esta complejidad. Para hacerlo, articularemos estas reflexiones finales que involucran ciertas especificidades de lo local, los marcos institucionales, las estrategias organizativas, los procesos de sociabilidad, las trayectorias biográficas y los dispositivos de construcción política.

La complejidad del análisis, que involucra tanto procesos de construcción colectiva, como elaboraciones poéticas y la constitución de subjetividades, nos obliga a generar una perspectiva de estudio transdisciplinaria, donde las herramientas metodológicas propias del campo de las ciencias sociales, como son las entrevistas semi-estructuradas, la observación y el registro de campo, se vean acompañadas por el análisis del lenguaje poético².

Teatro Comunitario de Rivadavia

El Partido de Rivadavia está ubicado al noroeste de la Provincia de Buenos Aires, Argentina³. Allí encontramos fundamentalmente pueblos rurales, cuya ciudad cabecera, la cual posee la mayor densidad poblacional, no supera los trece mil habitantes. El Teatro Comunitario de Rivadavia está conformado por aproximadamente doscientos vecinos-actores de seis pueblos del Partido –Sansinena, Fortín Olavarría, San Mauricio, Roosevelt, González Moreno y América–. El grupo surgió en el año 2009, a partir de la experiencia previa del Teatro Popular de Sansinena⁴, cuando la directora de este último grupo –María Emilia De la Iglesia–, junto con otros integrantes, decidieron comenzar a trabajar para constituir un grupo de todo el partido de Rivadavia, a partir de la conformación de grupos locales en cada pueblo. La obra que elaboró el grupo distrital se llamó *La*

2 El análisis de la obra de teatro, que incluyó el proceso de creación de la dramaturgia, el texto dramático y la puesta en escena, fue fundamental para nuestra investigación de doctorado. Si bien en el presente artículo no se ha incluido, las reflexiones que presentamos aquí dan cuenta del mismo, en tanto son parte fundamental de la producción artística - y también política - del grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia.

3 Ver mapas en el anexo

4 En nuestra investigación de Maestría en Ciencias Sociales (2012) abordamos el estudio de las prácticas del Teatro Popular de Sansinena a partir de tres dimensiones: el ejercicio de la memoria colectiva, la constitución de identidades y la construcción/apropiación/disputa del espacio público.

historia se entreteje desde abajo y se cambia desde la comunidad, y se estrenó en octubre del año 2010.

Consideramos que el Teatro Comunitario de Rivadavia se ha convertido en un caso paradigmático dentro del movimiento teatral comunitario argentino; en tanto su producción artística y modo de funcionamiento, generaron nuevas estructuras y estrategias de organización que devinieron en la conformación de la Cooperativa La Comunitaria, la cual se constituyó en un actor institucional fuerte dentro del ámbito político local (Fernández, “La potencia en la escena” 179). En esa línea, este trabajo propone recuperar la pregunta por la potencialidad política de este grupo, con el objetivo de arrojar luz sobre las expresiones artísticas colectivas y los procesos de transformación política en ámbitos rurales.

Reconstrucción y análisis de las prácticas del Teatro Comunitario de Rivadavia

A lo largo de la mencionada investigación doctoral, realizamos un trabajo de reconstrucción y análisis de las prácticas del grupo, desde su surgimiento en el año 2010 hasta el 2014. En ese recorrido, distintas coyunturas, procesos transcointermedios y situaciones, plantearon escenarios disímiles en los cuales las acciones del grupo incidieron, transformando o reproduciendo estructuras, discursos, prácticas e imaginarios. Si bien no nos es posible reconstruir ese análisis aquí, en lo que sigue plantearemos los ejes centrales que, a nuestro entender, configuran la materia prima argumental de las conclusiones de nuestro trabajo.

Para hacerlo, facilitaremos al lector un esquema donde, a modo de síntesis, ubicaremos brevemente cuáles fueron las acciones desplegadas por el grupo en el periodo analizado. El objetivo de este esquema es brindar una puerta de acceso a las prácticas reveladas y a las reflexiones que estas nos suscitaron, para luego desarrollar una serie de conclusiones y la apertura de nuevas preguntas. Allí incluiremos los hechos que consideramos más importantes para responder los interrogantes de este trabajo, que abarcan desde actividades concretas impulsadas por el

grupo, hasta acontecimientos clave que marcan momentos de ruptura en su trayectoria, iniciando nuevas coyunturas que reorientan la dirección del proyecto político.

AÑO	Práctica relevada	Breve descripción e implicancia en el contexto local
2010	Estreno de la obra distrital "La historia se entreteje desde abajo y se cambia desde la comunidad"	El proceso de conformación del grupo, de 200 personas pertenecientes a 6 pueblos distintos, generó una estructura organizativa inédita en la región, promoviendo los lazos entre los pobladores de cada pueblo, suscitando un interés común en el proyecto artístico y estrategias de creación colectivas que sirvieron de base para acciones futuras.
2011	Encuentro Nacional de Teatro Comunitario en Rivadavia	Luego del estreno de la obra de teatro, se llevó a cabo el Encuentro Nacional, el cual implicó la construcción de estrategias de gestión de recursos, redes de trabajo comunitario, recuperación de la tradición asociativa y lazos de solidaridad. Tanto entre los miembros del grupo como con otros actores externos, como vecinos, instituciones, entidades gubernamentales, etc., se recaudaron alrededor de \$50.000 con lo cual se financió la comida y el alojamiento de aproximadamente 30 grupos de teatro comunitario de todo el país que asistieron al evento.
2011	Creación de la Cooperativa La Comunitaria	La organización del Encuentro Nacional generó la necesidad de crear una entidad legal a través de la cual transparentar los fondos recaudados. La cooperativa La Comunitaria tenía, además, el objetivo de convertirse en una institución capaz de impulsar otro tipo de proyectos que intervinieran en ámbitos sociales, culturales y educativos más generales en el Partido de Rivadavia.
2011	Presentación del Presupuesto Participativo en González Moreno	A través de La Comunitaria, un grupo de vecinos del pueblo de González Moreno, miembros del grupo de Rivadavia, presentaron una propuesta al Presupuesto Participativo y lo ganaron. Así consiguieron los fondos para crear el Instituto Meridiano de Oficios, donde se desarrollaron talleres de carpintería, textiles y herrería, que actualmente continúan funcionando.
2012	Presentación del Presupuesto Participativo en Fortín Olavarría	Replicando el modelo de González Moreno, en el 2013 se presenta otro proyecto al Presupuesto Participativo en el pueblo de Fortín Olavarría. Esta propuesta impulsada también por miembros del grupo de teatro y La Comunitaria gana, y se abren talleres de capacitación textil, gastronómica, de herrería y carpintería.

2012	Presentación del Proyecto de Ordenanza para la libre participación en la comisión directiva de los clubes	La Comunitaria presenta un proyecto de ordenanza al Concejo Deliberante por medio de la Banca del Pueblo, que propone sacar las restricciones de participación en las comisiones directivas de las instituciones. El proyecto de ordenanza, presentado para el 8 de marzo, fecha de conmemoración internacional del día de la mujer, estaba centrado fundamentalmente en dejar sin efecto el estatuto de los clubes deportivos que prohibía la participación de las mujeres en las comisiones directivas de los mismos.
2012	Organización de los Carnavales participativos	En el verano del 2012 los miembros de La Comunitaria organizaron los carnavales participativos, los cuales proponían modificar la dinámica competitiva tradicional de los corsos de la región. En ese sentido, lograron un acuerdo con la Municipalidad de Rivadavia para que la misma otorgue un fondo de financiamiento que se distribuiría en partes iguales a todas las carrozas que participarían en los carnavales. De esta manera los carnavales pasaron a ser abiertos, todos los participantes accedían al mismo monto de financiación y se finalizó con la lógica competitiva ya que no se competía por un premio.
2013	Asume María Emilia De la Iglesia como Jefa de Cultura del Partido de Rivadavia	<p>La directora del Teatro Comunitario de Rivadavia fue convocada por el Intendente de Rivadavia para ejercer el cargo de Jefa de Cultura del Partido. Luego de consultar la propuesta con el grupo, De la Iglesia aceptó, e implementó el Programa de Cultura Viva Comunitaria, a través del cual se impulsaron las siguientes actividades:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Reapertura del <i>Cine Teatro de América</i>. • Talleres artísticos para niños, jóvenes, adultos y adultos mayores. • Cuatro encuentros de referentes culturales. • Celebración de los aniversarios de los pueblos del distrito con actividades culturales y artísticas de acceso gratuito. • Participación del grupo de teatro en el Primer Festival Internacional de Teatro Comunitario en Montevideo, del Primer Congreso de Cultura Viva Comunitaria en Bolivia. • 3er Encuentro de Narradores. • Ciclo de Talleres en el Cine Teatro. • Celebración de los Carnavales Participativos. • Programa para incentivar las producciones de los artistas locales. • Peñas folklóricas y festivales de rock en espacios al aire libre en todo el Distrito. • 25 talleres culturales en el Departamento de la Juventud y pueblos, en articulación con las Escuelas de Verano.

2013	Presentación del Presupuesto Participativo en América	Replicando la idea de González Moreno y Fortín Olavarría, en el 2013 un grupo de jóvenes del pueblo de América presentaron un proyecto al Presupuesto participativo para crear talleres de herrería, electrónica, colocación de durlock en seco y mecánica para motos. Si bien el proyecto no ganó, sentó las bases de lo que fue una experiencia pionera en la construcción de una propuesta política por parte de jóvenes de 16 años.
2014	De la Iglesia es repentinamente alejada de su cargo de Jefa de Cultura	El repentino alejamiento de la directora del grupo de su cargo de Jefa de Cultura abrió una nueva coyuntura en la relación del grupo con el Estado.

Una aclaración que debe realizarse en relación al esquema precedente, es que estas acciones que aquí se presentan de manera fragmentada y sintetizada en pequeñas descripciones, fueron en nuestro trabajo profundamente analizadas. La mirada analítica estuvo centrada en identificar y estudiar las tensiones y conflictos que estas prácticas suscitaron en las comunidades locales, a la vez que rastrear las transformaciones tanto en los ámbitos de “la política” (Rancière 35) como en las dimensiones subjetivas, esto es, en la experiencia concreta de los sujetos. En ese sentido, las reflexiones nos orientaron hacia la construcción de un *proyecto político* cuyas raíces –si bien provenían de la experiencia generada por el grupo de teatro– presentaban una configuración distinta al encarnarse en la cooperativa La Comunitaria.

A lo largo de los años, los vínculos que el grupo de Rivadavia tejió con los sectores de poder, instituciones y comunidades locales distaron de ser homogéneos, y en cada nueva acción adquirieron matices diversificados. Esto no es nuevo en el análisis de la acción colectiva; ya nos decía Melucci que el actor colectivo intenta dar una unidad aceptable y duradera a su acción, sabiendo que: “[...] los actores negocian y renegocian todos los aspectos de su acción constantemente” (159). Por eso, las alianzas y contra alianzas suelen ser episódicas en un movimiento que hemos

llamado *la dinámica del pacto discontinuo*⁵. Allí, el Estado, como actor social y político, está siempre presente en las operaciones de negociación o gestión, ya sea como apoyo económico, o mediador entre el grupo y otras instituciones.

Al respecto, es importante destacar las formas en que se materializan las disputas políticas en el contexto de estas comunidades rurales, para comprender la dimensión que adquiere la acción del grupo de Rivadavia y los proyectos de La Comunitaria sin caer en posturas facilistas que encasillen la propuesta dentro del rótulo de *institucionalización*⁶ y clausuren la potencialidad transformadora que los mismos aportan al ámbito social y político local.

En ese sentido, creemos necesario salir de la dicotomía que opone *conflicto vs consenso*, o *transgresión vs adaptación*, para abarcar las contradicciones y tensiones que la experiencia del Grupo de teatro y la Cooperativa generaron con el poder y reflexionar sobre cómo construyen mecanismos de negociación y gestión, donde conviven instancias de tensión con momentos de consenso. Esto nos remite también, al modo

5 Llamamos *dinámica del pacto discontinuo* a un modo de vinculación que el grupo de Rivadavia instauró con el Municipio a partir del estreno de la obra distrital, que plantea un vínculo que permanece en constante tensión, donde el grupo se alía en ciertas ocasiones con el Municipio y en otras antagoniza. Es decir, que se presenta una discontinuidad de ese pacto, en función de los intereses del grupo y de las negociaciones que se lleven a cabo. Esta lógica está estructurada sobre cinco elementos: el fuerte liderazgo y personalismo de De la Iglesia, la autodeterminación sobre la propia acción, a la que hemos llamado “hacer ante todo”, la “novedad” de las actividades culturales que propone, en un lugar que está todo por hacerse, las apelaciones a las historias compartidas y al pasado común, sedimentadas y cristalizadas en recuerdos, historias, mitos, hábitos e idiosincrasia compartida y el trabajo asociativo entre los vecinos-actores.

6 Natalucci (–Aportes para la discusión– 92) afirma que la *institucionalización* es pensada como una integración acrítica al mismo sistema político que estos sectores buscan impugnar. Desde otro plano Melucci (165) también esboza una –miopía de lo visible–, según la cual ciertos estudiosos de los *nuevos movimientos sociales* centran su atención únicamente en el plano confrontativo de la acción colectiva, dejando de lado la producción de nuevos códigos culturales.

en que comprendemos al Estado dentro de esta dinámica, en tanto actor partícipe ineludible del proceso de surgimiento y desarrollo del grupo de Rivadavia.

Encontramos que las acciones del grupo que en sus inicios se circunscribían al ámbito teatral, hoy se inscriben institucionalmente en el marco de la política local. En ese sentido, los repertorios de acción que se desplegaron a lo largo de los últimos seis años –y que hoy conviven– incluyen la práctica teatral, la toma y recuperación de espacios públicos, la campaña política y la disputa dentro de los ámbitos legislativos locales. Por ese motivo, otro de los desafíos en este análisis fue la multiplicidad de formas en que se visibilizaron las actividades del grupo en el espacio público, ya que se trata de metodologías disímiles a las trabajadas en la literatura sobre movimientos sociales, que abordan acciones colectivas como la protesta, los piquetes, las asambleas o las huelgas. Esta diferencia se debe a que, tal como afirma Schuster: “[...] el formato también deriva de las tradiciones e historias subjetivas de los individuos y grupos que actúan. Los sujetos hacen lo que saben hacer, ponen en acto su memoria” (62).

Nos enfrentamos con un caso de estudio donde hay *constantes reformulaciones* de los actores en torno a los objetivos que se plantean como *colectivo*. Estas reformulaciones promueven reconfiguraciones en las expectativas de los vecinos-actores y los vecinos participantes de la cooperativa, que no perciben ni experimentan estas reorientaciones de la misma manera. Esto genera, a su vez, distintos grados de adhesión y esfuerzo de parte de ellos.

De lo visto hasta aquí, podemos dar cuenta de ciertas cuestiones generales:

- a) En primer lugar, la gradual **complejidad y heterogeneidad** que fueron adquiriendo las actividades impulsadas por el grupo; en segundo lugar, la presencia simultánea de proyectos nuevos que fueron emergiendo con otros ya cristalizados o instalados previamente; en tercer lugar, vemos claramente cómo determinadas acciones se convirtieron en condición de posibilidad de otras, ya sea porque estas demandaron nuevos recursos o por la diversificación de la propia actividad. De modo

transversal a este recorrido tenemos la apertura de nuevas coyunturas, habilitadas por determinadas situaciones que las inauguran, como es la creación de La Comunitaria.

- b) La **heterogeneidad** de las propuestas impulsadas por el grupo plantean la pregunta por la convivencia de expectativas, estrategias, ámbitos de lo social hacia los cuales las mismas están orientadas. Si bien estas propuestas se articularon de distintas maneras entre sí, difieren en los mecanismos de construcción, los tiempos, dinámicas y rutinas de trabajo y grados de compromiso que exigen. Por lo tanto surge la pregunta de cómo un mismo *proyecto* puede potenciar esta heterogeneidad. Nos preguntamos si esto es una fortaleza o una debilidad del grupo y si se pueden extrapolar las estrategias de negociación y construcción de poder desde una propuesta a otra. Ensayaremos respuestas a estas preguntas a continuación.

Hacia la elaboración de un proyecto político

A la hora de analizar la elaboración del proyecto político del grupo, consideramos que es pertinente señalar los acontecimientos previos que, a nivel regional y nacional, favorecieron a las condiciones de surgimiento del Grupo de Teatro Popular de Sansinena, antecedente ineludible del grupo de Rivadavia. Nos referimos, por un lado, a la creación en el año 2002 de la *Red Nacional de Teatro Comunitario*, la cual nació de la necesidad de nuclear en un solo espacio a los grupos de teatro comunitario que en ese momento existían en el país. Por otro lado, aludimos a la formulación, en el año 2004, de la propuesta de *Puntos de Cultura*⁷ en Brasil, que

7 En el año 2004, cuando Luiz Inácio Lula Da Silva estaba al frente del ejecutivo nacional y Gilberto Gil del Ministerio de cultura, surgió desde este ministerio una propuesta para fortalecer el desarrollo de las cultura/s local/es conocida como **Cultura Viva**. En ese marco, se crearon los **Puntos de Cultura**, que buscaban generar apoyo económico, tecnológico y simbólico a diversos proyectos socioculturales de organizaciones sociales y comunidades indígenas en trabajo con la comunidad. En Argentina, en agosto del 2011, se presentó el Programa Puntos de Cultura, que estipulaba la distribución de dos millones de pesos para organizaciones y asociaciones que solicitaran ayuda. El colectivo *Pueblo hace cultura*, por su parte, ha venido trabajando desde hace años en la presentación de un proyecto de Ley Nacional que estipula la creación de un Fondo

rápidamente se extendió por Latinoamérica y fomentó la actividad de las organizaciones comunitarias, entre ellas los grupos de teatro comunitario.

Recordemos que los grupos fundadores –Catalinas Sur⁸ y Circuito Cultural Barracas⁹– fueron significativos representantes de la Red Nacional de Teatro Comunitario en otros colectivos artísticos como la *Red Latinoamericana de Arte para la Transformación Social*, y continuaron siéndolo en el programa de *Puntos de Cultura*. En este sentido, el año 2001 abrió un periodo de fuerte actividad comunitaria, que se vio impulsada por políticas culturales basadas en la inclusión, el libre acceso y la diversidad. Todo esto en un contexto de prolífico intercambio cultural con otros países latinoamericanos. También en el año 2001 Argentina vivió una crisis económica, social y política que culminó, entre otras cosas, con acciones de protesta masivas como los cacerolazos, la renuncia del presidente radical Fernando de la Rúa el 20 de diciembre de 2001 y la muerte de casi 40 personas.

Sería erróneo deducir que este marco favoreció automáticamente la emergencia del teatro comunitario en Rivadavia, ya que los pueblos rurales del interior de la Provincia de Buenos Aires están atravesados por dinámicas sociales cuyo desarrollo es diacrónico con el de las grandes ciudades. En esta perspectiva, vimos que la crisis del año 2001 no tuvo ni la relevancia ni el impacto en el imaginario colectivo de los habitantes de Sansinena, como si lo tuvo en los pobladores de otras ciudades. En cambio, la memoria colectiva evidenció que el hecho más importante en la historia del pueblo se desarrolló ese mismo año, pero no se vinculó con la crisis política y social, sino con las inundaciones que azotaron el Partido por el desborde del Río Quinto.

Nacional de Apoyo a la Cultura Comunitaria Autogestiva e Independiente, al cual se le destine el 0.1 % del presupuesto nacional (<http://www.culturavivacomunitaria.org/>).

8 Se considera al grupo de teatro Catalinas Sur, perteneciente al barrio porteño de La Boca, como el grupo fundador del movimiento de teatro comunitario en Argentina, en el año 1983.

9 El Circuito Cultural Barracas fue el segundo grupo que surgió en el país, en el año 1996.

La crisis del 2001 abrió un nuevo *periodo* propicio para la acción colectiva desde un plano nacional; y a nivel regional y local, aunque sea por razones diferentes, este mismo año significó un quiebre, y la apertura de una nueva situación local que fue capitalizada por De la Iglesia, la directora del grupo. Las inundaciones generaron una ruptura temporal asociada a la fuerza emocional del recuerdo de la tragedia, que cerró su ciclo con la celebración del Centenario del Partido, en el año 2010. La emergencia del teatro en Sansinena, por lo tanto, se encuentra enmarcada en un momento de recuperación donde el grupo de teatro metabolizó en parte la necesidad de contención afectiva, de sociabilidad y de catarsis que las inundaciones y el aislamiento geográfico habían generado.

Observamos que desde la conformación del Grupo de Teatro Popular de Sansinena hasta la cooperativa La Comunitaria, los objetivos que orientaron la acción fueron volviéndose cada vez más ambiciosos y adquiriendo complejidad en su estructura. Este crecimiento fue acompañado por un trabajo desde la organización, que implicó el fortalecimiento de trayectorias militantes individuales y la explicitación de un posicionamiento político que fue perdiendo condescendencia con el Estado para ganar firmeza en sus posiciones. Observamos que el grupo fue generando gradualmente acciones de mayor involucramiento con las problemáticas sociales locales. Al fijar sus objetivos surgieron resistencias y tensiones con diversos sectores de la comunidad y en ese contexto, el Municipio se volvió un actor mediador de vital importancia.

El teatro, como la primera actividad que fundó la práctica, se convirtió en un *dispositivo de enunciación*, la creación de una nueva forma de autodefinirse, que parte del *acervo de conocimiento* compartido por los miembros del grupo y construye, a través de la metaforización y diversas operaciones retóricas, nuevos parámetros identitarios que se plasman en la *narrativización del yo* cristalizado en el texto dramático y su puesta en escena. Esta operación articuló interpretaciones del pasado, miradas sobre el presente y expectativas sobre el futuro. Tanto el proceso creativo como la representación inauguraron mecanismos para procesar el pasado, los episodios traumáticos e imaginarios colectivos a través de estructuras humorísticas que parodian, trastocan o difuminan esos

episodios, las situaciones conflictivas y polémicas. En el escenario teatral, la incorporación de las interpretaciones negociadas colectivamente, expresadas simbólicamente, son restauradoras y forjadoras de sentidos que se hallaban sedimentados en la tradición y la memoria colectiva. Éstos, al ser *expuestos públicamente*, operan construyendo un imaginario de reconciliación e integración comunitaria.

La dimensión *utópica* incorpora una idea de futuro que necesariamente modifica los parámetros pensados desde el presente. El caso de Rivadavia también plantea la transformación de la realidad social como *potencialidad* (Zemelman, “Los horizontes de la razón” 44). La dimensión utópica en la práctica se hace presente en el *modus operandi* del “hacer ante todo”¹⁰, que sin distinción de obstáculos o resistencias avanza fijando objetivos cada vez más ambiciosos y difíciles de lograr. Las ideas que el grupo llevó a la realidad –desde la obra en San Mauricio hasta la creación de la cooperativa– fueron concebidas desde la incredulidad, como *locuras* cuasi imposibles de llevar a cabo. Una a una, las concreciones se fueron transformando en el combustible necesario para que la máquina siguiera avanzando.

Esta perspectiva nos lleva a comprender que en la relación presente-futuro se incorpora una mirada del pasado, y que estas temporalidades y su percepción subjetiva se modifican al momento de definir el carácter colectivo del proyecto. Paul Ricouer explica el movimiento histórico en la dialéctica entre *ideología y utopía*, porque a través de ambas, podemos situarnos en la historia y orientar nuestras expectativas hacia el futuro, a partir de la toma de conciencia que realizamos en el campo de la imaginación

10 Hemos llamado “hacer ante todo” a un modo de accionar del grupo que se caracteriza por la autodeterminación sobre la propia acción. Esto quiere decir que, si bien el grupo no desconoce el poder del Estado –y busca estar en permanente contacto con él– no subordina el proyecto propio a la lógica estatal ni a sus tiempos. La colaboración del Estado puede aparecer o no, al inicio o al final de la actividad proyectada, pero esta no se suspende ni se organiza en función de los ritmos estatales, sino que marca su propia dinámica de trabajo. Se establece un tiempo-otro desligado de la lógica estatal, que se rige por el surgimiento de proyectos diversos y pactos temporales.

(349). Además, Ricoeur remarca la función integradora de la *ideología*, como un lugar de enlace para la memoria colectiva de la comunidad, y la construcción de una imagen estable y perdurable de sí misma (351).

Esto que el autor estipula como el nivel más profundo de la ideología, es lo que podemos vincular a la imagen idealizada que el grupo creó de sí mismo a través de las obras de teatro de creación colectiva. Allí encontramos la creación de un imaginario de *inmutabilidad* anclado en la ilusión de una certeza ontológica, donde se propone la existencia de una esencia que distingue y caracteriza a las comunidades locales, que se mantendría igual a como fue en el pasado y se reproduciría en el futuro.

Por otro lado, la operación de la ideología convive con la construcción de la *utopía*, que se encarga de proyectar la imaginación fuera de la realidad, es decir, “[que] expresa las potencialidades de un grupo que se encuentran reprimidas por el orden existente” (Ricoeur 357). En el grupo encontramos este germen utópico en la proyección del horizonte de cambio que orientan las acciones de La Comunitaria, en tanto se habilitan mecanismos de transformación concretos en el ámbito público, que nacieron de una *expectativa* por modificar estructuras y generar cambios a futuro.

Al recorrer el texto de Ricoeur nos encontramos con una paradoja: la tensión entre lo deseable y lo realizable, y las contradicciones engendradas por la acción que busca llegar a una armonía entre estos dos polos. Pensando estas cuestiones en torno a nuestra tesis, nos referimos al deseo del grupo de Rivadavia de transformar sus comunidades y crear utopías junto a los problemas de su realización que se expresan en las tensiones, negociaciones, resistencias, alianzas y vaivenes que han tenido lugar a lo largo de la experiencia. La creación de La Comunitaria marcó una frontera que le dio un formato definido a la diversidad de proyectos iniciados en los distintos pueblos y una proyección a futuro con una –direccionalidad consciente– que es la expresión y concreción del aspecto utópico del proyecto. En este punto se define lo que los autores denominan *el carácter del proyecto*, en tanto definición de las relaciones sociales, en función de sus posibilidades de transformación.

Nos preguntamos entonces por la constitución de un *proyecto* en manos de La Comunitaria, en donde podamos distinguir la conciencia de construcción de historias futuras y el despliegue de prácticas para lograrlas (Zemelman y Valencia 94). Estas prácticas constituyen la *experiencia* como el medio por el cual los hombres convierten las determinaciones objetivas en iniciativas subjetivas (Anderson, 18), es decir, donde lo *deseable* se transforma en *posible* y *lo posible en realizable*. Es el espacio donde se procesa la proyección de la utopía, se evalúan las posibilidades y se decide un curso de acción. Observamos que existe una proyección utópica que guía la acción colectiva en busca de la construcción de una sociedad mejor.

Así, la praxis está caracterizada por un eclecticismo en sus *repertorios de acción* y una constante redefinición en los modos de construcción del poder. Estos procesos pertenecen al ámbito de lo empírico, lo palpable y observable; podemos comprender sus dinamismos y explorar sus formas porque se inscriben en el terreno de *lo social*, interviniendo, coaccionando, presionando, transformando, librando batallas. Observamos en la trayectoria construida por el grupo la apertura de nuevos campos de la realidad que se cristalizaron en *lo social* a través de la construcción de un *proyecto*, una estructura organizada e institucionalizada, y una orientación política que guió la acción de los actores.

La constante transformación del colectivo y el proyecto

La complejidad del caso que abordamos implica dar cuenta de la diversidad de temporalidades que se construyeron a lo largo de su desarrollo. La construcción de ciertas delimitaciones temporales nos permitirá estudiar la evolución en forma de períodos, y al interior de cada uno de ellos, explorar cómo se dieron los procesos de articulación de dimensiones materiales y simbólicas que tomaron cuerpo en el proyecto.

Iniciamos este recorrido dando cuenta de cómo el imaginario de integración y reconciliación construido por la obra de Sansinena, *Por los caminos de mi pueblo*, fue una herramienta poderosa que los coordinadores supieron visualizar y *potenciar* para generar un sentido

de pertenencia en los vecinos-actores, una interpelación identitaria y de diferenciación con el “otro”, que colaboró con el fortalecimiento y producción de lazos de sociabilidad, cristalizados en nuevas prácticas, que instauraron a su vez rutinas, dinámicas y modalidades organizativas. Tanto la *capacidad de movilización* como las estrategias de consenso y convocatoria atravesaron periodos diversos.

En ese sentido, creemos que desde la creación del grupo de Sansinena hasta la realización del Noveno Encuentro Nacional de Teatro Comunitario se logró generar un consenso sostenido en torno a la actividad teatral, que podemos visualizar en la proliferación de grupos en los pueblos de América, Fortín Olavarría, San Mauricio y Roosevelt; el surgimiento de coordinadores locales y la colaboración de las instituciones en la organización del Encuentro. Denominaremos a esa primera etapa del grupo como el período de *desarrollo y fortalecimiento* (2009-2011).

Si observamos las acciones que el grupo de teatro de Rivadavia llevó a cabo en este período, identificamos las primeras dinámicas de diálogo y negociación con el Estado, dentro de una estrategia que lentamente iría adquiriendo las características que le dieron cuerpo a la *dinámica del pacto discontinuo*. Los acercamientos y acuerdos que se hicieron con el Municipio correspondieron fundamentalmente a colaboraciones económicas para sostener la actividad del grupo y la organización de eventos. Estas colaboraciones se observan en distintos aspectos, desde los viáticos de la directora para viajar de La Plata a Sansinena en los primeros talleres, las luces para iluminar la función en el centenario del pueblo, la infraestructura y logística para el estreno de “*La historia se entreteje desde abajo y se cambia desde la comunidad*” y finalmente en la realización del Noveno Encuentro Nacional de Teatro Comunitario en Rivadavia.

En ese marco, el Estado siempre fue un actor fundamental, con el cual comenzó a generarse lentamente un vínculo de tensión, ya que si bien la Municipalidad fue participante activa del proyecto, no fue ella la que definió tiempos, ni ritmos, ni alcances de las actividades planteadas. La *experiencia* colectiva del grupo en materia de negociación fue *in crescendo*, en tanto pasó del diálogo por teléfono o cara a cara con las

autoridades, hacia la incorporación de estrategias administrativas más complejas, como la presentación de proyectos o la participación directa en instancias de reunión con autoridades municipales. En ese sentido, *la necesidad* se tradujo en la elaboración de demandas, cuyas modalidades de presentación se complejizaron y exigieron que se realizaran alianzas con otros actores.

El grupo impulsó procesos de recuperación y apropiación del espacio público como las estaciones de tren o los galpones en González Moreno, América y Fortín Olavarría, configurando *invenciones de la imaginación en acción*¹¹ y el entramado de nuevas formas de sociabilidad solidaria –sintetizada en la idea de *vecindad*–. En ese proceso observamos que si bien no se elaboró una demanda concreta por la obtención de estos espacios - sino que fueron procesos de apropiación cargados de tensiones con quienes en ese momento detentaban la potestad de los mismos -, la adquisición de cada uno de estos lugares implicó pequeñas batallas locales que fortalecieron al grupo. Este fortalecimiento se dio tanto en una dimensión material, que les permitió establecer un espacio desde el cual desplegar sus actividades, como simbólica, ya que significó una instancia de *reconocimiento* y el establecimiento de un lugar de pertenencia.

Parte de las estrategias de autogestión se nutrieron del entramado de redes de solidaridad entre los vecinos y de la imaginación colectiva para idear mecanismos de acceso a los recursos. De esta forma los elementos se entrelazaron procesual y situacionalmente, y derivaron en objetivos satisfechos que a la vez generaron nuevas necesidades. Por otro lado, las *expectativas* del grupo fueron modificándose y estableciendo objetivos cada vez más amplios, por lo cual los ritmos de trabajo, la configuración de fuerzas y las dinámicas de participación se complejizaron, buscando responder a las nuevas necesidades que surgían en el camino, y de esa manera se fue descubriendo un *potencial de movilización* (Melucci 167) que adquirió progresivamente capacidad de disputa política.

11 Se refiere a los momentos en los cuales la imaginación colectiva opera acciones muy concretas que nuclea el entusiasmo de los participantes (Fernández, 2011)

Denominamos al segundo momento como el período de *institucionalización* (2011-2012), promovido por la creación de la cooperativa La Comunitaria, en el cual la acción del grupo se transformó en un proyecto políticamente orientado. En este periodo se lograron encauzar las *demandas* promovidas por el grupo, que se diversificaron y transformaron, y pasaron de ser una demanda de recursos a una *demanda por derechos de igualdad y laborales*; también se cristalizaron mecanismos de disputa política que el grupo venía construyendo y se incorporaron otras como la campaña política.

Si retomamos a Natalucci (“Aportes para la discusión” 92) en su distinción entre autonomía y heteronomía, podemos afirmar que el grupo construyó estrategias heterónomas en tanto generó dispositivos de institucionalización propios. Utilizó el trabajo asociativo y la tradición cooperativista como experiencias previas de organización comunitaria y se aprovechó de ellas para elaborar un sistema de construcción política, una determinada *estructura*. En ese sentido, se creó un nuevo actor social a través del cual el proyecto del grupo radicalizó sus modalidades de acción previa, estableciendo modos de negociación y expandiendo su capacidad de intervención, desde el ámbito comunitario y civil al político-administrativo, campo de juego político exclusivo del sistema estatal, hasta entonces. Este es el momento en el cual *la fuerza* del grupo se potencia, las *expectativas* se ramifican, y la acción se diversifica, apostando a la utilización de las posibilidades que la nueva estructura habilita.

En este período de *institucionalización* es cuando comienza a tensionarse la *dinámica del pacto discontinuo* porque maduran ciertas tensiones y conflictos previos y se generan unos nuevos. Los mismos se visibilizan cuando el grupo comienza a transitar los recintos del poder político, no solamente como una organización cultural en busca de recursos para sostener su actividad, sino también como un nuevo actor social capaz de disputar poder en los espacios de la política tradicional, capaz de crear y transformar legislaciones anquilosadas y preexistentes. Con la incursión del grupo en este terreno –fundamentalmente con la presentación del proyecto de la Ordenanza y los Presupuestos Participativos–, vemos que el Estado se transformó en un actor *mediador* entre el grupo de Rivadavia

y los dirigentes de las instituciones locales, un espacio a través del cual el grupo logró efectivizar ciertas demandas, valiéndose de las propias herramientas que el sistema estatal provee para ello. En esas instancias de disputa política comenzaron a aflorar las oposiciones y resistencias de determinados sectores que sostenían posicionamientos distintos a los del grupo, por lo cual el poder mediador estatal debió matizar esos conflictos.

Consideramos que aquí comienzan a crearse las tensiones más fuertes entre el Municipio y el grupo, las cuales provienen del enfrentamiento de dos lógicas de construcción política distintas, ya que el Municipio promueve el diálogo y evita el conflicto, mientras que el grupo –si bien en su actividad teatral siguió promoviendo el imaginario de integración comunitaria–, al incursionar en el ámbito político tradicional, quiebra ese imaginario, estableciendo disputas que generan cuestionamientos a las estructuras tradicionales, fundamentalmente en el ámbito de lucha por los derechos. Prueba de ello es el establecimiento de nuevas modalidades de acción como la presentación del proyecto de ordenanza, la marcha por los femicidios, las presentaciones al PP, donde La Comunitaria aparece como una nueva fuerza alternativa a las tradicionales.

Ahora bien, como ya dijimos, el *horizonte de expectativa* debe sostener la intervención del grupo, y en ese punto es donde identificamos las debilidades que opacan la potencialidad del proyecto político. Ante todo porque el *hacer ante todo* imprime un sello de urgencia en los objetivos, que no siempre está acompañado de una planificación del modo en que esos objetivos se sostendrán en el tiempo. Estos objetivos van ampliándose, pero algunas dificultades que se venían profundizando con el tiempo, continúan: en primer lugar, la dificultad de poder generar un nivel de participación suficiente en las actividades de la cooperativa, que permitan la desconcentración de responsabilidades. En segundo lugar, el vínculo con el Estado ha cambiado, en tanto los talleres de oficio, al ser proyectos articulados directamente con los recursos del Estado, dependen del pago de los capacitadores, cuya fuente es el Estado, para poder funcionar. A diferencia de la actividad teatral, que si bien recibía aportes del Estado no eran estos su condición de posibilidad, los talleres son proyectos que necesitan de recursos e infraestructura para funcionar,

al igual que la existencia de coordinadores o personas que estén constantemente trabajando en “lo cotidiano”. En tercer lugar, y ligado al punto anterior, encontramos que las personas que participan activamente del proyecto no adscriben colectivamente a un solo sector político, sino que participan de espacios políticos heterogéneos. Esta cuestión puede no ser un conflicto en la medida en que las diferentes visiones, que conllevan a su vez predilecciones en torno al modo de construir políticamente, no representen una dificultad infranqueable a la hora de tomar decisiones en la orientación del proyecto del grupo. Es decir, que cada uno de ellos plantea miradas distintas en torno a cuestiones tan fundamentales como, por ejemplo, acerca de cuál es el rol que debe tener el Estado en el proyecto, u otras problemáticas menos significativas. En cuarto lugar, una potencial debilidad radica en el fuerte personalismo de las relaciones políticas, ya que durante este periodo visualizamos momentos en donde los enfrentamientos se convirtieron en disputas personales, e incluso en ocasiones se confundían los posicionamientos de De la Iglesia, como ciudadana, con los del grupo que representa¹². En este punto, cuando analizamos la articulación entre “lo individual y lo colectivo”, encontramos que si bien los coordinadores crean una imagen homogénea del proyecto político –sintetizado en la figura de la Cooperativa– donde se borran las diferencias y todos los miembros aparecen como participantes plenos, existe solo un “núcleo duro” que lidera y orienta las acciones del grupo, y el resto de los integrantes participa en alguna de las actividades, fundamentalmente en el grupo de teatro. Esto lo observamos en el proceso de creación de las demandas –por necesidad de empleo, por ejemplo–, donde el grupo coordinador detectó esta faltante y la transformó en una nueva demanda cristalizada en la presentación de los proyectos al presupuesto participativo. Si bien estas demandas luego fueron reconocidas por otros sectores de la comunidad, los impulsores y militantes de estas causas fueron aquellos líderes que contaban con trayectorias políticas previas, aunque sí reconocemos que estos procesos

12 Esta situación la observamos en ciertos momentos en donde la directora elaboraba notas periodísticas desarrollando una fuerte crítica hacia ciertos comportamientos y elaboraciones discursivas que circulaban tanto en los medios de comunicación locales como en el boca a boca de las comunidades, los cuales denunciaba como misóginos y xenófobos.

funcionaron como espacios de formación política para jóvenes que no contaban con estas experiencias previas.

El tercer período se inicia con la asunción de De la Iglesia como Jefa de Cultura en el año 2013, y termina con su alejamiento del mismo, en el año 2014. Denominamos a este periodo como el de *radicalización y diferenciación*, porque consideramos que si bien De la Iglesia se incorporó formalmente en el plantel político del poder estatal, las disputas que tuvieron lugar hacia adentro del grupo, por un lado, y la implementación del Programa de Cultura Viva Comunitaria, por el otro, colaboraron en que el grupo definiera más radicalmente su posicionamiento en torno al rol del Estado, y planteara sus diferencias en relación al modo de construir poder político.

Fue un período de fuertes discusiones e incertidumbres, ya que se abrían escenarios que para muchos de los integrantes, fundamentalmente aquellos con formación política, eran “riesgosos” para la cooperativa. Estos incluían el temor al alejamiento de De la Iglesia como presidenta de La Comunitaria, que creaba una situación de tensión con la Municipalidad en tanto que como directora, se encontraba en una posición expuesta de poder y ejerciendo un cargo en el área de cultura, con la cual el grupo de teatro ha tenido conflictos en otras ocasiones y el temor a que la Municipalidad se sintiera con derecho a considerar al grupo de teatro como parte del aparato cultural estatal y que desarticulara y fragmentara la fuerza y autonomía adquirida por el grupo y su capacidad de disputar poder. Finalmente, el temor a que se neutralizara el liderazgo de De la Iglesia, y con ello se perdiera el rumbo político la organización. Podemos decir, entonces, que el nuevo escenario ponía en riesgo la *dinámica del pacto discontinuo* si se modificaban los tiempos y ritmos propios del grupo, sus objetivos y su metodología de –hacer ante todo–, ya que pasarían a ser digitadas por la dinámica estatal.

Vimos que entre De la Iglesia y el intendente existía un vínculo previo que fue modificándose de acuerdo a la apertura de las nuevas coyunturas y las reconfiguraciones de las tramas de poder local. Ese vínculo poseía una trayectoria a través de la cual identificamos ideas que los diferenciaban en torno al modo de ejercer y construir el poder, lo que se traduce en modos de

construir demandas, reclamar por un derecho y difundir un pensamiento político. Es imperioso destacar el fuerte sentido personalista que adquirió este lazo, donde se visualiza un conocimiento recíproco profundo¹³.

Durante este período el grupo mantuvo estable su nivel de actividad, los proyectos presentados por La Comunitaria siguieron funcionando en González Moreno y en Fortín Olavarría. Por otro lado, el teatro tampoco menguó: en Sansinena se siguió creando una nueva obra, se estrenó otra en González Moreno (2012) y el grupo distrital participó del Festival Internacional de Teatro Comunitario en Montevideo (2013), representando fragmentos de “*La historia...*”. Por su parte, De la Iglesia participó de numerosos eventos vinculados con el programa de Cultura Viva Comunitaria, tanto como funcionaria pública como coordinadora del grupo de Rivadavia, episodios que le permitieron generar y estrechar lazos con representantes culturales de otros países latinoamericanos y promover encuentros con ellos en Rivadavia.

Si bien esta ampliación generó un movimiento cultural inusitado en la región y mayor acercamiento a otros grupos de la misma, como *Cruzavías* o *Patricios Unidos de Pie*, no registramos un acompañamiento homogéneo de la comunidad en torno a estas actividades. Recordamos que en las entrevistas que realizamos durante los primeros acercamientos al grupo, los testimonios de los vecinos-actores manifestaron en un gran porcentaje desconocer que el grupo de Sansinena era parte de una Red Nacional de Teatro Comunitario. De la misma manera, vemos que en un gran porcentaje de los integrantes que conforman el grupo de Rivadavia –exceptuando a los coordinadores líderes desconoce o no manifiesta interés en conocer de qué se trata el programa de Cultura Viva Comunitaria o cuáles son sus propuestas.

Si la gramática de la arena pública requiere la inscripción de los problemas sociales bajo el signo del interés general, del bien común o de la utilidad pública (Natalucci, “La comunicación como riesgo” 72), nos

13 En nuestra investigación reconstruimos y analizamos específicamente el vínculo entre la directora y el intendente como un elemento a destacar en la relación entre el grupo y el Estado municipal.

preguntamos: ¿de qué manera se inscribió el programa de Cultura Viva en la región? ¿Logró generar un *sentido de lo público* donde las propuestas del programa se articulen con la vida cultural de la región? Consideramos que si bien, como hemos afirmado, el programa se implementó con éxito durante el año 2013, esta intensa pero fugaz implementación no logró articularse ni administrativa ni políticamente; es decir, que no logró generar una estructura administrativa que gestione, reglamente y promueva esta propuesta de manera “normalizada”, sino que se mantuvo como un programa impulsado de manera cuasi individual, que si bien encontró eco en las comunidades, no logró establecerse políticamente. Estas resistencias, que aparecieron con fuerza dentro del mismo ámbito estatal, estaban presagiando un malestar que se cristalizaría luego en el alejamiento de De la Iglesia como Jefa de Cultura.

Observamos también transformaciones en las percepciones que los sujetos construyeron del grupo a lo largo de los años. Lo que comenzó como una experiencia de contención grupal, afectiva, e incluso catártica, adquirió nuevos matices con el crecimiento que el grupo experimentó durante los últimos tres años. Y esto se debió, fundamentalmente, a los cambios en los objetivos que el grupo fue estableciendo como prioridad y al modo en que fue ganando terreno la intervención territorial y social por encima de la actividad teatral.

Los teatros que surgieron localmente y el grupo distrital continuaron funcionando, pero consideramos que la “ampliación” hacia actividades vinculadas al ámbito social y político ejerció un efecto negativo hacia el desarrollo de lo exclusivamente teatral. Este vaciamiento se materializó en el alejamiento de los integrantes que –otrota coordinadores locales– se dedicaron de lleno a la actividad política, y en la disminución de ensayos en los pueblos locales que impidió o retrasó la creación de nuevas obras. La poca participación de los vecinos-actores en los otros proyectos de la Cooperativa, nos habla de una diferenciación clara de intereses y de capacidad de convocatoria.

La estructura distrital del grupo de teatro que posibilitó una base sobre la cual organizar y llevar a cabo eventos posteriores, no encuentra

una continuidad uniforme ni se hace eco de manera homogénea con las propuestas de La Comunitaria. Esto nos lleva a pensar que existe una *experiencia* fragmentada y discontinua, vinculada, por un lado, a coyunturas concretas y situaciones personales que generan mayor participación, y por el otro, al grado de interpelación heterogénea que se genera desde los diversos proyectos que lleva adelante el grupo: la producción artística-ficcional y el desarrollo de propuestas políticas.

El **cuarto período** se inicia con el desplazamiento de la directora de su cargo, y lo ubicamos temporalmente desde abril del 2014 hasta la actualidad. Se trata de un periodo indeterminado que no podemos clasificar de manera taxativa porque lo consideramos como un momento de transición, de reacomodamiento, que aun está en proceso. Registramos que el grupo continuó generando propuestas teatrales y que los talleres de la cooperativa también persistieron. Sin embargo encontramos que las dificultades organizativas y administrativas aumentaron, puesto que es difícil sostener económicamente estas actividades cuando la participación del Estado no está presente.

Consideraciones finales sobre los sujetos en juego/s


Llegado este punto, nos interesa clarificar una serie de ideas que redundarán, posteriormente, en nuevas reflexiones para investigaciones futuras. En primer lugar, nos posicionamos nuevamente frente a la pregunta por la potencialidad política del grupo de Rivadavia: la elaboración de un proyecto, la constitución de un “nosotros” y un “otro” –es decir, la dimensión identitaria– y las formas de acción política. Considerar estos elementos en el caso de Rivadavia nos obliga a delimitar una primera fragmentación: el grupo de teatro distrital y la cooperativa La Comunitaria. El primero, generó procesos de construcción de sentido colectivos, articulando códigos discursivos desde un nuevo lugar de enunciación, que se tradujeron en el plano de lo cotidiano en la reactivación y fortalecimiento de ciertos vínculos de sociabilidad que ya estaban presentes en la memoria colectiva. Sin embargo, registramos que el grupo de teatro por sí solo no podría considerarse un sujeto político

en tanto no elaboró un *proyecto* con idea de futuro, tampoco construyó una demanda frente a una falta; tampoco creó instancias de disrupción del orden, sino que apeló a la tradición y al plano de imaginarios ideales estructurados en un pasado nostálgico. Esa propuesta, que se cristaliza en el texto dramático y su puesta en escena, está articulada en la *ilusión* de una *certeza ontológica* que, al momento de “dar sentido” a la práctica, esencializa la construcción de un “nosotros”, creando una idea de inmutabilidad donde lo importante es “seguir siendo los que siempre fuimos”, como si existiera un componente sólido, inmodificable en su constructo identitario.

En cuanto a La Comunitaria, observamos que establece una orientación política concreta, la creación de un proyecto que estructura objetivos a futuro, propone la intervención en el ámbito de la política y el cuestionamiento a las estructuras. Configura, así, una subjetividad que se nutre de la experiencia del grupo de teatro en cuanto a la reactualización de componentes identitarios, pero que se plantea en clara oposición con la *ilusión* de la *certeza ontológica*, porque, a diferencia del primero, pone en cuestión las bases de la certeza de “siempre seremos como hemos sido”. En esa línea, la cooperativa ha creado espacios de demanda que habilitaron la apertura de las condiciones estructurales y habilitaron la acción. Sin embargo no logró un marco de acción fuerte, en tanto las condiciones de estabilidad que se necesitan para reproducir su poder corren el riesgo de ser socavadas por la fragilidad de los lazos que el grupo teje con los sectores de poder, por la desestabilización que genera la unidireccionalidad de los patrones decisionales –y el desfase de participación y compromiso que esto genera en la articulación de lo individual y lo colectivo– y la imposibilidad de provocar un grado de interpelación en las comunidades que sostenga, de manera cotidiana y regular, las actividades que la cooperativa lleva adelante.

De esta manera asistimos a la conformación de un sujeto colectivo fragmentado - grupo de teatro y cooperativa - que nos impide establecer parámetros rígidos en la delimitación de un *proyecto* en conjunto. Creemos, por lo tanto, que a pesar de los vínculos ineludibles que encontramos entre ambos, las diferencias que hemos marcado exigen

una mirada particularizada de cada uno, porque difieren en dimensiones básicas que componen la constitución de una subjetividad. Por otro lado, planteamos la pertinencia de establecer nuevas categorías que den cuenta de este tipo de procesos colectivos, en donde se articulan temporalidades contradictorias. En nuestro caso, esto lo observamos en la potencia del futuro como horizonte utópico de concreción de nuevos proyectos –que propone la cooperativa a través de sus acciones políticas– la cual convive –y también se nutre– del pasado. Diferentemente, este pasado aparece como fuerza creadora y como estrategia de reproducción del orden, simultáneamente, en el caso de la producción teatral.

A partir de lo reflexionado, nos planteamos la emergencia de nuevas preguntas que colaboran con la profundización de nuestras preguntas iniciales: ¿cuál es el rol del Estado - en sus distintos estamentos- en la emergencia y desarrollo de los grupos de teatro comunitario? ¿De qué manera aparece la dimensión de género en la práctica teatral comunitaria? Y, ¿de cuáles son los modos de poder político que se estructuran en los territorios rurales? Siendo conscientes que estos son solo recortes de posibles miradas, esperamos con este trabajo haber aportado una nueva mirada dentro del campo de estudios sobre teatro comunitario, como también a los estudios sociales en general, que abordan el análisis de sujetos sociales en sus más amplias acepciones. 

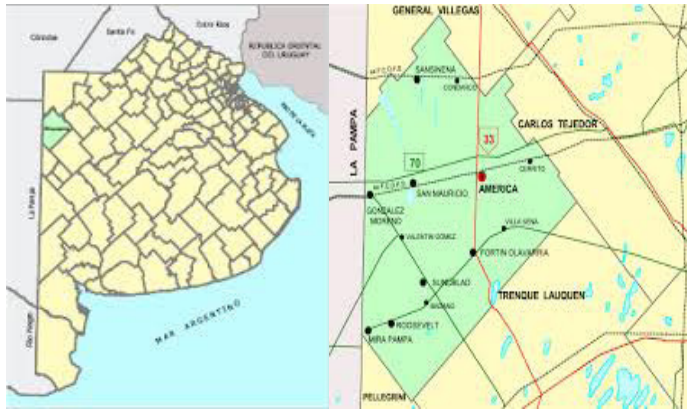
Lista de referencias

- Anderson, Perry. *Teoría, política e historia. Un debate con E.P. Thompson*. España: Ed. Siglo XXI, 2012.
- Bidegain, Marcela. *Teatro comunitario: arte y transformación social*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- Fernández, Ana María. *Política y subjetividad. Asambleas barriales y fábricas recuperadas*. Buenos Aires: Biblos, 2011.
- Fernández, Clarisa. *Recuerdos, espejos y memorias en el teatro comunitario argentino contemporáneo. Memoria colectiva, identidades y espacio público en las prácticas del Grupo de Teatro Popular de Sansinena*. Tesis de Maestría en Ciencias Sociales.

- Facultad de Humanidades y ciencias de la Educación de la UNLP, 2012.
- Fernández, Clarisa. "Prácticas culturales y conciencia histórica. Reflexiones sobre la construcción y reapropiación de la historia a través del prisma del teatro comunitario". *Páginas Revista Digital de la Escuela de Historia. Universidad Nacional de Rosario*, 5.8, 2013: 97-117.
- Fernández, Clarisa. *La potencia en la escena. Teatro Comunitario de Rivadavia: historicidad, política, actores y sujetos en juego/s (2010-2014)*. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP, 2015.
- Greco, Ángela. "Teatro comunitario en la Argentina y la Red americana de Arte para la Transformación Social". *Revista Telón de Fondo*, n° 8, 2008.
- Heram, Yamila. "Teatro comunitario, teatro transformador". Cuaderno de trabajo n°64, (2005). Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos. <<http://www.centrocultural.coop/comunicacion/teatro-comunitario-teatro-transformador.html>>
- Melucci, Antonio. "Asumir un compromiso: identidad y movilización en los movimientos sociales". *Revista Zona Abierta*, n° 69, Madrid: Pablo Iglesias, 1994: 153-179.
- Natalucci, Ana y Pérez, Germán. "Estudios sobre movilización y acción colectiva: interés, identidad y sujetos políticos en las nuevas formas de conflictividad social". *La comunicación como riesgo. Sujetos, movimientos y memorias. Relatos del pasado y modos de comunicación contemporánea*. Comp. Ana Natalucci. Buenos Aires: Ed. Al Margen, 2008.
- Natalucci, Ana. "Aportes para la discusión sobre la autonomía o heteronomía de las organizaciones sociales. La experiencia del Movimiento Barrios de Pie, 2002-2008". *Revista Laboratorio, sobre el cambio estructural y la desigualdad social*. 6.23, 2010: 137-163.
- Proaño Gómez, Lola. *Teatro comunitario, belleza y utopía. Teatro memoria y ficción*. Ed. Osvaldo Pelletieri. Buenos Aires: Galerna, 2005.

- Proaño Gómez, Lola. *Estética social y la aparición de lo político. Teatro comunitario y espacio urbano en. Espacios de representación*. Madrid: Ediciones Proaño-Gómez, 2006.
- Proaño Gómez, Lola. *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Universidad de California, Irvine: Colecciones Gestos, 2007.
- _____. "El desplazamiento de la política: teatro comunitario argentino". *Revista Afuera*, n° 9 (2010). Disponible en <<http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=61&nro=9>>
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.
- Ricoeur, Paul. *Del texto a la acción. Ensayos de Hermenéutica II*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Scher, Edith. *Teatro de vecinos, de la comunidad para la comunidad*. Buenos Aires: Colección Estudios Teatrales del Instituto Nacional del Teatro, 2011.
- Schuster, F. "Las protestas sociales y el estudio de la acción colectiva". *Tomar la palabra. Estudios sobre protesta social y acción colectiva en la Argentina contemporánea*. Schuster, Naishtat, Nardacchione y Pereyra (Comp.). Buenos Aires: Prometeo, 2005.
- Zemelman, Hugo y Valencia, Guadalupe. "Los sujetos sociales, una propuesta de análisis". *Revista Acta Sociológica*. 3.2, (1990): 89-104.
- Zemelman, Hugo. *Los horizontes de la razón. I. Dialéctica y apropiación del presente*. Buenos Aires: Antrophos, 2012.

Anexo



Fuente: www.rivadavia.mun.gba.gov.ar