



**FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA  
EDUCACION DE LA UNLP**

**Tesis para optar por el grado de Doctora en Ciencias Sociales**

***La potencia en la escena. Teatro Comunitario de Rivadavia: historicidad, política,  
actores y sujetos en juego/s (2010-2014)***

**Doctoranda:** Mg. Clarisa Inés Fernández

**Directora:** Dra. Lola Proaño Gómez

**Co-director:** Dr. Martín Retamozo

**AÑO 2015**

## Resumen

La tesis titulada “*La potencia en la escena. Teatro Comunitario de Rivadavia: historicidad, política, actores y sujetos en juego/s (2010-2014)*”, propone un análisis histórico-político de las prácticas del Grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia: los modos de intervención en el territorio y los niveles de transformación/ reproducción de las dinámicas sociales en las comunidades en las cuales se desarrolla. A su vez, aborda el estudio de los procesos subjetivos que atraviesan a los miembros del grupo, generando interrogantes en torno al modo de sentir, significar y enunciar de los participantes en su articulación individual/colectiva. Partimos de la hipótesis de que la conformación del grupo teatral creó prácticas estéticas novedosas que motivaron la constitución de nuevos actores, proyectos políticos, culturales y sociales concretos, como la Cooperativa La Comunitaria. Como en todo proceso de transformación, los movimientos inscriptos en el orden de *lo social* involucran diversos actores e intereses en pugna que se entrecruzan dinámicamente en el espacio público, y las luchas por el poder que se desarrollan en el ámbito político-institucional y en espacios de construcción colectiva configuran un mapa poco claro de las lógicas de fondo que delinearán estas propuestas. Buscando explorar estos “grises”, proponemos construir un análisis en torno al *proyecto* que sustenta los procesos generados por el grupo y las diversas dimensiones que lo configuran. Planteamos reconstruir y analizar las diversas dimensiones que atraviesan las prácticas del grupo de teatro para rescatar el “estar siendo” del mismo y estudiar articulaciones entre niveles de realidad y niveles de abstracción en campos diversos.

**Palabras clave:** Teatro Comunitario de Rivadavia – historicidad – subjetividad – proyecto – política

## Abstract

The thesis is entitled: "The power in the scene. *Teatro Comunitario de Rivadavia: historicity, politics, actors and subjects involved (2010-2014)*". It poses a historical-political analysis of the practices of the group of the *Teatro Comunitario Rivadavia*: their ways of intervention in the territory and levels of transformation/reproduction of social dynamics in the communities in which it is developed. In turn, it presents the study of subjective processes that the group undergoes, raising questions about the way of feeling, symbolizing and of the participants in their individual/ collective articulation. We begin with the hypothesis that the conformation of the theater group created innovative aesthetic practices that led to the creation of new actors, specific political, cultural and social projects, such as the Cooperative La Comunitaria. As any

in transformation process, the movements registered in the social order involve different actors and conflicting interests that are dynamically interconnected in the public space, and the power struggles taking place in the political and institutional level and in collective space constructions set an unclear map of the logical background outlining these proposals. By looking to explore these "gray areas", we propose to analyze the project supporting the processes generated by the group and the various dimensions that shape its political project. Our objective is to reconstruct and analyze the various dimensions that the theater group practices encounter, in order to rescue the idea of their "state of being" and, thus, studying to study articulations between levels of reality and abstraction in different fields.

**Key Words:** Community Theatre of Rivadavia – historicity – subjectivity – project – politics

## INDICE

Agradecimientos.....	8
Introducción.....	11
<b>Capítulo I. Antecedentes.....</b>	<b>19</b>
1. Teatro y política: un dúo que se conoce hace tiempo.....	19
2. De las ideas a la acción: la reconstrucción de un proceso histórico.....	22
3. Teatro Comunitario Argentino. Origen y desarrollo.....	28
3.a. Del cemento y la raíz. Surgimiento del Teatro Comunitario Argentino.....	28
3.b. “Desde el espíritu del Picadero”.....	30
3.c. Crisis y multiplicación de grupos.....	33
3.d. Tomando forma.....	38
4. No estamos solos. Experiencias análogas en el mundo.....	39
4.a. Arte Comunitario y <i>otros</i> teatros comunitarios.....	39
<b>Capítulo II. Elecciones epistemológicas, teóricas y metodológicas.....</b>	<b>44</b>
1-Una mirada desde la epistemología crítica.....	44
2-Algunas coordenadas teóricas.....	46
2.a.Historicidad, ideología, utopía, proyecto.....	46
2.b.Procesos de memoria, identidad narrativa.....	54
2.c.Teatralidad/es.....	57
2.d.Rumor.....	59
2.e.Vecinos-actores, vecinos participantes.....	60
3-Decisiones metodológicas.....	60
4-Dificultades y sinceramientos.....	62
<b>Capítulo III. Grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia.....</b>	<b>64</b>
1- Partido de Rivadavia.....	64
1.a. Nacimiento del Partido de Rivadavia.....	66
1.b. Conformación de los pueblos.....	67

1.c. Características demográficas, económicas y culturales generales .....	70
2- El teatro en Rivadavia.....	72
2.a. Génesis e historia: el Grupo de Teatro Popular de Sansinena.....	74
2.b. De Sansinena a Rivadavia.....	79
2.c. Encuentro Nacional y Cooperativa La Comunitaria.....	80
3- Acciones y proyectos.....	81
3.a. Presupuestos Participativos. Iniciativas sociales y culturales.....	82
3.b. Introducción a los desafíos actuales.....	83

**Capítulo IV. Lo que el teatro dejó: organización.....86**

1- Asentamiento en el territorio y construcción de consenso.....	86
1.a. Hacia una estructura distrital.....	87
1.b. “Hacer”, ante todo.....	90
1.c. El legado organizativo.....	93
2- IX Encuentro Nacional: paso clave en la transformación del grupo.....	97
2.a. Organización.....	100
2.b. Gestión.....	102
2.b.1. Comercios e instituciones.....	102
2.b.2. Organismos vinculados al teatro.....	104
2.b.3. Participación del Municipio de Rivadavia en el Encuentro Nacional.....	104
2.c. Convocatoria y comunicación.....	105
3- Noveno Encuentro de Teatro Comunitario: un evento bisagra.....	107
3.a. Quebrar para crear.....	107
4- Sentando posición: los carnavales participativos.....	112
5-La dinámica del pacto discontinuo.....	114
6- La creación dramaturgica, parte fundamental del proyecto político.....	117

**Capítulo V. El teatro como constructo identitario. La voz de los actores- sujetos de su historia .....**

1-Proceso creativo y texto espectacular: reconstrucción y análisis.....	120
2-Análisis del texto espectacular de la obra.....	128

3-Una teatralidad de sentidos.....	171
3.1. La narración del “nosotros” en clave multitemporal.....	171
4-Distintas formas de construcción colectiva en un mismo proyecto.....	177
<b>Capítulo VI. El nacimiento de un nuevo actor social.....</b>	<b>179</b>
1. Primeros pasos de La Comunitaria.....	180
1.a. Las mujeres en la escena política, y de eso no se habla.....	185
2. González Moreno: el pueblo que no se queda quieto.....	193
2.a. Primero, el teatro.....	193
2.b. Después, el centro cultural.....	194
2.c. El Presupuesto Participativo en González Moreno.....	197
3. Presupuesto Participativo en Fortín Olavarría.....	201
3.a. Armado del proyecto y dificultades.....	201
3.b. El show debe continuar.....	202
4. El teatro y la cooperativa: consensos y disidencias.....	206
<b>Capítulo VII. “Desde adentro”. De la Iglesia como Jefa de Cultura.....</b>	<b>209</b>
Introducción.....	209
1. Los temores.....	212
2. Conflictos con la Municipalidad.....	214
3. ¿Conquista o desarticulación?.....	217
4. La Comunitaria: nueva idea del grupo.....	224
4.a. González Moreno y el Presupuesto Participativo 2012.....	226
4.b. Los jóvenes en América.....	229
5. La Comunitaria: semillero de referentes políticos.....	231
5.a. Reconocimiento/ miedo.....	231
5.b. Dificultades para sostener la estructura.....	232
5.c. Rupturas y continuidades en la práctica teatral.....	235
6. Cultura Viva Comunitaria y la apertura regional.....	237
<b>Capítulo VIII. Fuera de programa.....</b>	<b>240</b>

1. Se acabó lo que se daba.....	240
2. Volver sobre nuestros pasos.....	244
2.a. El discurso en cuestión.....	245
<b>Reflexiones finales</b> .....	251
1-Hacia la elaboración de un proyecto político.....	255
2-La constante transformación del colectivo y el proyecto.....	260
3-Consideraciones finales sobre los sujetos en juego/s.....	268
Anexo metodológico.....	270
Referencias bibliográficas.....	279
Anexo.....	289

## Agradecimientos

El proceso de producción de una tesis es intenso, complejo, difícil. Uno atraviesa varias instancias que van desde el entusiasmo hasta el hartazgo, el cansancio y la alegría, y muchas más que están en medio del camino. Pero al momento de la entrega, vienen a la memoria todas las situaciones que hicieron de ese proceso una instancia de aprendizaje sin igual, y donde las personas que acompañaron aportaron, cada uno, una mirada, una palabra, un gesto particular que ayudó para formar ese “todo”. Recuperando ese proceso aparece Lola en toda su dimensión humana: como maestra, como compañera, como consejera, como acompañante. Gracias a su infinita paciencia y actitud pedagógica pude revisar una y otra vez los contenidos de esta tesis, ajustando detalles, orientando miradas, pero sobre todo, dándole entidad a mis palabras y recuperando mi persona. Darte las gracias, Lola, no alcanza para expresar el orgullo que ha sido tenerte como directora y compañera en este camino.

Por su parte, Martín ha guiado y mantenido la exigencia de quien, aun sin estar dentro del mundo del teatro, me ayudó a ver en él lo que tiene de gris, de confuso, de complejo y de controversial. Su lectura siempre me ha aportado ese plus de cuestionamiento que, al comenzar este proceso, cinco años atrás, me resultaba difícil distinguir y aun lo sigue siendo. Gracias Martín por enseñarme la constancia y la mirada crítica, por permanecer, aun frente a las diferencias.

Gracias a mi familia, amigos y amigas, porque no han sido sólo un soporte afectivo y de contención, sino también personas junto a quienes aprendí a llevar adelante esta tarea sin desanimarme. Gracias a mis compañeros y compañeras del IDIHCS, especialmente quienes forman parte del Centro de Investigaciones Sociohistóricas, por compartir momentos, charlas e intercambiar mates con catarsis colectivas. Un agradecimiento aparte merecen mis colegas de la Red Nacional de Investigadores de Teatro Comunitario, fundamentalmente mi querida amiga Romi, porque junto a ellos compartimos mucho más que la pasión por estudiar teatro comunitario. Gracias a mis compañeros del LILSU, de la Facultad de Periodismo, por abrirme un espacio de crecimiento profesional y personal.



Un “gracias” especial para Ana Bugnone y Vero Capasso, compañeras y amigas con quienes aprendo cotidianamente lo interesante de estudiar arte, en todas sus formas, colores y tamaños. Gracias a la Facultad de Humanidades por abrirme las puertas, y al CONICET por permitirme trabajar estos años unida a un objeto de estudio que también es mi pasión y mi espacio de lucha. Gracias a mis compañeros y compañeras del Teatro Comunitario de Berisso, porque a ellos les debo mi amor por esta práctica. Un eterno gracias a los integrantes del Teatro Comunitario de Rivadavia y la Cooperativa La Comunitaria, quienes han sido protagonistas de estas páginas y hacia quienes guardaré siempre un gran cariño.

Finalmente, quiero agradecer a mi compañero de vida, Raúl, y a mi hijo Manuel, que aun sin haber nacido es quien motiva día a día la escritura de estas páginas. Por, y gracias y ellos, esta tesis es posible.

*“Las principales enseñanzas que el arte proporciona a la lógica científica: su alcance esencialmente desestructurante de lo jerárquicamente establecido para llegar a mostrar lo indeterminado”  
(Zemelman, 2012: 81)*

*“Si la realidad es una síntesis de los triunfos y fracasos del hombre, su desafío estriba en pensar la racionalidad desde el hombre y no desde un modelo de hombre; hacerlo desde sus sombras, contradicciones, temores, creatividad, engaños y certezas, para no falsear la razón a partir de una pura e ingenua imagen de lo humano, sino mas bien apostar a ellas desde las flaquezas humanas, pero también desde sus sueños, en los que busca saciarse de sus limitaciones” (182)*

## Introducción

La presente investigación es la culminación de un trabajo que comenzó en el año 2010 con la primera visita al pueblo de Sansinena, en el Partido de Rivadavia. El Grupo de Teatro Popular de Sansinena se convirtió en el objeto de estudio de mi tesis de Maestría en Ciencias Sociales, y a partir de allí, tanto mi trabajo académico como los acontecimientos en el Partido de Rivadavia se fueron desarrollando sin pausa e imbricándose en un recorrido común. Las reflexiones construidas en ese primer trabajo devinieron nuevas preguntas, que adquirieron relevancia a medida que el curso de la historia iba presentándose en diversas coyunturas y situaciones. Las preguntas, las herramientas teóricas y las perspectivas desde las cuales mirar al teatro comunitario en este territorio particular se transformaron incesantemente, configurando un desafío para el investigador que las abordara.

El título de esta tesis de doctorado, “*La potencia en la escena. Teatro Comunitario de Rivadavia: historicidad, política, actores y sujetos en juego/s (2010-2014)*”, enuncia los puntos nodales y conceptos clave de este trabajo. Partimos de la *hipótesis* de que la conformación del grupo de teatro de Rivadavia creó prácticas estéticas novedosas que motivaron la constitución de nuevos actores, proyectos políticos, culturales y sociales concretos. Pero estas transformaciones fueron complejas e involucraron diversos actores e intereses en pugna que se entrecruzaron dinámicamente en el espacio público. Las luchas por el poder que se desarrollaron en el ámbito político-institucional y en espacios de construcción colectiva configuraron un mapa poco claro de las lógicas de fondo que delinearon estas propuestas. Proponemos construir un análisis histórico-político que dé cuenta de las diversas dimensiones que atraviesan las prácticas del grupo para rescatar su “estar siendo” (Zemelman, 1990), esto es, que explore tanto su *proceso de constitución* como la pregunta por su *potencialidad política*.

En esta perspectiva, consideramos que para abordar este objetivo es necesario articular diversos niveles de análisis, donde se incorporarán el estudio de la historicidad, la construcción de la memoria, la experiencia y el proyecto del colectivo como elementos

fundamentales (Retamozo; 2011). Apuntamos a crear un abordaje que nos permita comprender los entramados y las dinámicas que el Grupo de Teatro Comunitario construye, prestando especial atención a las relaciones de poder y las estrategias de negociación que los vecinos participantes entablan con las instituciones, el poder estatal y las redes de sociabilidad comunitarias (propias y ajenas). La historia de este grupo -desde el surgimiento del Teatro Popular de Sansinena, en el año 2006, hasta el origen de la Cooperativa La Comunitaria- configura una trayectoria atravesada por diversos momentos y coyunturas donde el grupo -heterogéneo y cambiante en su composición- creó distintos mecanismos de organización y gestión. Estas transformaciones condensan procesos que articulan una compleja trama de experiencias colectivas e individuales, con la construcción de espacios de sociabilidad, operaciones de memoria y la creación de relatos identitarios. Por otra parte, adquieren gran relevancia las trayectorias personales que delinean diversos modos de construir poder, tanto a nivel individual como colectivo, y entablan así disputas en los ámbitos propios del campo político.

Nos interesa dar cuenta del modo en que se entrelaza la actividad teatral y la base organizativa que habilitó su surgimiento, con las dinámicas organizativas propias del espacio de construcción política que significó La Comunitaria como institución que comenzó a disputar recursos, legitimación y poder en circuitos tradicionales de la política.

En otro nivel de análisis, buscamos analizar las dimensiones subjetivas que se articulan en la práctica, atravesada por valores y sentimientos cuya potencia en un plano colectivo es arrolladora. Basta con citar el ensayo de Elías sobre las relaciones entre establecidos y marginados (1994), para dar cuenta de que en las dinámicas de las pequeñas comunidades la capacidad de integración se vincula fuertemente con valores y sentimientos en torno a un pasado compartido, hábitos y normas de convivencia que crean imaginarios e ideas de superioridad, respeto y dignidad. Las mismas ideas de unión, pueden ser orientadas tanto a la *resistencia* como a la *promoción* del cambio. Entonces nos preguntamos: ¿De qué manera podemos asir analíticamente el plano experiencial de estos sujetos? ¿Cómo articular los sentidos construidos individual y colectivamente? ¿Cómo elaborar una mirada que refleje la *potencialidad* de este grupo sin caer en reduccionismos e incorporando la dimensión

subjetiva? ¿Cómo podemos dar cuenta de las distintas temporalidades que atraviesan la experiencia?

Siguiendo a De la Garza (1992) diremos que el proceso de construcción de significados nos pone de cara a diversas estructuras de orden valorativo, estético, de razonamiento y discursivo, en el plano de lo individual y lo colectivo. Reconstruir y analizar profundamente estas estructuras en una dimensión colectiva es un desafío, que en nuestro caso implica abordar el estudio de las prácticas y discursos construidos por doscientas personas que residen en seis pueblos distintos y que participan de una compleja red de relaciones e interacciones (familiares, vecinales, sociales, políticas). Por un lado, consideramos que el modo pertinente de explorar la dimensión experiencial implica registrar la elaboración de sentidos en el movimiento incesante entre lo individual (familiar cotidiano), lo colectivo (identidad, horizonte histórico compartido) y el momento de la fuerza (proyecto) (Zemelman, 1990). Por otro lado, proponemos “reconocer la trama de temporalidades y de ritmos que se conjugan en esa realidad concreta” (Valencia, 2006: 47).

Este análisis se nos presenta como un desafío tanto metodológico como teórico, en tanto buscamos crear una mirada interdisciplinaria que nos permita vincular el estudio de las prácticas cotidianas del grupo, con la visión y percepción de los sujetos y con la interpretación del texto dramático creada con el grupo. El intento por articular esta *totalidad incompleta* (Zemelman, 2012) se vuelve conflictivo fundamentalmente debido a la multiplicidad de actores en juego, la complejidad de sus tramas y la constante transformación de los escenarios políticos que enmarcan y atraviesan la actividad del grupo.

### **Los capítulos: objetivos y criterios de exposición**

Esta tesis está compuesta por ocho capítulos que proponen la construcción gradual de un escenario posible, en el cual surgió y se fue desarrollando la experiencia del grupo de Rivadavia. Si bien en una primera mirada se advierte un criterio de exposición cronológico de acontecimientos, consideramos que la elección de realizar un análisis a partir de la categoría de *historicidad*, dará cuenta de los campos de acción posible que se fueron habilitando gradualmente en torno a la articulación específica de determinadas coyunturas y situaciones.

En ese sentido, ciertas acciones, posibilitaron o limitaron campos de acción posibles para el desarrollo de otras. En esta línea, aceptamos el desafío de tratar de articular diversas dimensiones de la realidad social para dar cuenta de estos procesos, donde constantemente se transforman tanto las condiciones materiales en donde se enmarca la actividad, como la actividad misma o su orientación.

En el *primer capítulo* presentamos una puerta de doble acceso al ámbito de los estudios previos sobre nuestro tema: por un lado, proponemos un recorrido analítico del vínculo entre los conceptos nodales de nuestra tesis, y por otro, una reconstrucción histórica que introduce el desarrollo del teatro comunitario en Argentina y otros teatros comunitarios establecidos en diversas partes del mundo. De manera más detallada, en el primer apartado reconstruimos las discusiones introductorias que vincularon al teatro con la política, retomando las reflexiones de autores clásicos como Erwin Piscator o Bertolt Brecht. El objetivo de esta primera parte es dar cuenta del vínculo histórico entre teatro y política como una problemática que comienza a pensarse más profundamente desde fines del siglo XIX. En el segundo apartado, abordamos el nacimiento del teatro comunitario en Argentina, su vinculación con expresiones teatrales previas como el teatro anarquista, popular, callejero, militante, independiente, -entre otros- en vinculación con los espíritus de época en los cuales estas expresiones se desarrollaron. Se aborda el modo en que teatro comunitario configuró sus formas propias, las características que lo definen como tal y los contextos de expansión en donde hubo una multiplicación de grupos y se conformó la Red Nacional de Teatro Comunitario. Finalmente se hace referencia a otras experiencias de teatro/ arte comunitario a nivel latinoamericano y global, explorando las similitudes y diferencias con el caso argentino.

En el *segundo capítulo* se explicitan y desarrollan las perspectivas epistemológicas, teóricas y metodológicas seleccionadas. Proponemos partir de la epistemología crítica planteada por Hugo Zemelman, iniciando un análisis que parta de la reconstrucción articulada de los elementos que componen la *historicidad* del caso de Rivadavia, a partir de explorar cada una de sus acciones como parte de una trama social, política y cultural concreta. En ese juego el grupo despliega estrategias de negociación, alianzas y oposición en relación a diversos actores de la arena política, donde se va delineando el *proyecto* que lo sustenta. Como nos interesa

indagar procesos que se dan en distintas instancias de lo social, echamos mano de herramientas provenientes de diversas disciplinas que puedan ayudarnos a registrar esta complejidad de manera articulada: sociología, antropología, semiótica, estudios teatrales y culturales, la historia y la filosofía de la historia.

El andamiaje teórico se convertirá en un lente para acercarnos al recorte de la realidad seleccionado (2010-2014), y donde particularmente nos interesará explorar la creación de un proyecto, su historicidad, la construcción de la memoria y la experiencia como elementos fundamentales que se articulan en las prácticas y en los discursos del grupo de Rivadavia. En las disputas por el poder que atraviesan las prácticas del grupo, incorporaremos la pregunta por la *institucionalización* y las luchas por la *representación* que se establecen entre los diversos actores, así como también la dimensión subjetiva, es decir, el modo en que estas experiencias son vividas, percibidas y apropiadas simbólicamente por los vecinos participantes. Haremos un análisis de la creación y puesta en escena del texto dramático, identificando elementos del lenguaje teatral que construyen metafóricamente diversos sentidos identitarios, y que se amalgaman en la narrativización del yo.

Para abordar la multidimensionalidad de estos procesos creemos pertinente elaborar un andamiaje de categorías ordenadoras que abarquen con la mayor complejidad posible el movimiento de la realidad y nos permitan dar cuenta de las múltiples espacialidades y temporalidades que la caracterizan. Es importante destacar que siendo el propuesto un modelo de investigación flexible (Marradi, Archenti, Piovani, 2007), tanto las coordenadas organizadoras como los modos de acceder a la realidad de los sujetos se encontraron pasibles de modificación en el transcurso de la investigación. Utilizamos herramientas provenientes de la metodología cualitativa, como así también apelamos a fuentes secundarias que aportaron información estadística relevante (en todo caso las mismas brindaron información contextual y/ o complementaria). Como lo afirmó Geertz <sup>1</sup>(2003), es en la observación y análisis de los hechos sociales y sus relaciones, desde donde se puede acceder a los sistemas simbólicos que estructuran la vida de las comunidades. Finalmente, consideramos que será de vital

---

<sup>1</sup> Para este autor, la *descripción etnográfica* interpreta el flujo del discurso social.

importancia dejar en claro la postura política de la cual partimos, haciendo explícito nuestro acercamiento personal al tema de investigación –ya que soy parte de otro grupo de teatro comunitario– y evidenciando los riesgos y las potencialidades que esto acarrea para la investigación.

En cuanto al *tercer capítulo*, éste se divide en tres secciones: en la primera sección se describe la conformación del Partido de Rivadavia y de los pueblos que lo componen, dando cuenta de sus características demográficas, económicas, sociales y culturales generales. Esta introducción señala las dimensiones materiales y contextuales que enmarcan el caso. En la segunda sección reconstruimos el proceso que va desde la conformación del grupo de Sansinena (2006) hasta la creación de la Cooperativa La Comunitaria (2010). Incluimos en la tercera sección una breve descripción de los proyectos que La Comunitaria impulsó en los distintos pueblos del Partido, identificando cómo cada una de las acciones interpeló a los vecinos y estableció temas “agenda” que implicaron instancias conflictivas de negociación y tensión con diversos sectores del mapa político local. Exploraremos estas problemáticas con más profundidad en los capítulos siguientes.

El *cuarto capítulo* analiza el proceso a través del cual la realización del Encuentro Nacional y la creación de La Comunitaria constituyeron un nuevo marco de posibilidades que permitió la acción política y la integración del grupo al mapa político local. Se reconstruyen las metodologías de gestión y organización que se establecieron para obtener recursos, las redes de sociabilidad y la tradición cooperativista de estas comunidades, como parte de un proceso de institucionalización y reconocimiento en la comunidad.

El *quinto capítulo* propone incorporar la actividad eminentemente artística del grupo, es decir, su producción teatral, al análisis histórico- político. La obra de teatro “La historia se entreteje desde abajo y se cambia desde la comunidad” condensa, tanto desde su instancia de producción como en su puesta en escena, un complejo entramado de sentidos en torno a las interpretaciones sobre la historia local, la constitución identitaria de las comunidades, sus preocupaciones actuales y sus expectativas a futuro. Estos elementos son síntomas de cómo



los vecinos-actores se “re piensan”, tanto individual como colectivamente, como parte de una comunidad mayor que los une.

La producción teatral nos abre la puerta a dos tipos de procesos que nos interesa indagar:

- a) Los modos en que la estructura organizativa que generó el teatro posibilitó nuevas oportunidades de acción para el grupo, que avanzó posteriormente –y sobre esa base– en la construcción de proyectos sociales y políticos más amplios.
- b) Los procesos de reflexión identitaria que el teatro activa a la hora de crear un relato de la historia compartida, las disputas por las interpretaciones del pasado, las situaciones del presente y las potencialidades del lenguaje metafórico del teatro en la narración del “yo” colectivo. En este sentido, consideramos que hay una riqueza lingüística que se expresa en las operaciones propias de los recursos retóricos del arte que puede potenciar nuestro análisis.

La propuesta del *sexto capítulo* consiste en generar una mirada analítica de las prácticas que fue desarrollando el grupo desde su conformación como Cooperativa, con el fin de identificar los modos en que el “proyecto” colectivo fue delineando sus estrategias y modos de acción, en función de sus posicionamientos políticos y las disputas que estableció con otros actores. En esa perspectiva, se analizan los conflictos que generaron los proyectos llevados a cabo por el grupo, y las aperturas que posibilitaron nuevos planteos, reflexiones o políticas concretas.

En el *séptimo capítulo* nos proponemos dar cuenta de la configuración de una nueva coyuntura histórica, donde María Emilia De la Iglesia, la directora del grupo, se encuentra como Jefa de cultura del Partido de Rivadavia. Los conflictos, tensiones, temores, proyecciones y expectativas que se construyeron a partir de su ascensión como funcionaria pública, nos hablan de una disputa que va más allá del acceso o la negociación de recursos, ya que visibilizan, a través de sus discursos y acciones concretas, posicionamientos distintos en cuanto a cómo configurar un proyecto cultural para la región y distintas modalidades de construcción de poder. En esta perspectiva, el desarrollo de la cooperativa, las propuestas que despliega en los distintos ámbitos de la política local, su funcionamiento interno, sus contradicciones y las dificultades para afrontar los compromisos que ella misma inició, presentan desafíos fuertes para la organización. Nos interesa dar cuenta de estas tensiones y

reconocer los rasgos que debilitan y fortalecen la estructura creada, habilitando un análisis de sus potencialidades.

Recuperando la idea de “investigación flexible” con la cual comenzamos este trabajo, los sucesos históricos nos llevaron a incorporar un *octavo capítulo*. En primer lugar, para dar cuenta de que nuestro objeto se encuentra en constante cambio, y en segundo lugar, para retomar ciertas discusiones que los acontecimientos recientes volvieron a poner en cuestión. El hecho sorpresivo fue la decisión del Intendente de Rivadavia de desplazar a De la Iglesia de su cargo, en abril del año 2014. Si bien nuestra investigación proponía el recorte temporal 2010-2013, consideramos pertinente incorporar estos sucesos a la luz de nuestra pregunta de investigación. Con ese objetivo, en este último capítulo damos cuenta de la disputa por la legitimidad y la representación que se instaló a partir del alejamiento de la directora de su cargo, y reflexionamos en torno a los sentidos que se despliegan en los discursos que ambos difundieron mediante los medios gráficos locales. Aquí se hacen más palpables los dilemas que presentábamos en capítulos anteriores en torno a las diversas maneras y concepciones de la política que se enfrentan en las acciones desplegadas en la arena pública.

# CAPÍTULO I

## Antecedentes

### 1- Teatro y política: un dúo que se conoce hace tiempo

Teatro y política son dos conceptos que se han vinculado en la historia intelectual de distintas formas. Partir desde alguno de ellos hacia los demás implica una decisión de mirada, que roza aspectos epistemológicos, metodológicos y políticos. Intentaremos en este apartado reconstruir un camino de pensamiento donde estos dos conceptos fueron emparentados analíticamente. En cuanto que nuestro caso aborda una experiencia que comenzó anclada en una práctica artística (el teatro) para luego expandir sus horizontes hacia otros ámbitos de la vida social, consideramos pertinente que el eje de los trabajos aquí citados parta de estudios sobre prácticas teatrales, para luego diversificarse hacia otras alternativas analíticas centradas en la política. Esta decisión, sin embargo, se propone como punto de partida hacia un modelo flexible donde el ejercicio intelectual esté enraizado en la historicidad de la experiencia, sus dinamismos y complejidades. Es decir, que tener en vista el caso de Rivadavia nos permitirá guiar la mirada hacia aquellos estudios que puedan considerarse antecedentes relevantes en alguna de las dimensiones que conforman la experiencia sin clausurar la mirada de antemano.

#### 1.a. Teatro político: primeras conceptualizaciones

*¿Cómo hacer para el teatro deje de ser un templo de ilusiones y se transforme en un templo de experiencias?  
(Brecht. Escritos sobre teatro, 1970)*

Las prácticas teatrales son parte del devenir histórico. Se constituyen en prismas complejos que visibilizan modos de ser, pensar, sentir y accionar de un grupo social determinado, en un momento histórico concreto. Por eso, lo que se entiende por “teatro político” depende de variables epocales y conceptuales. A principios del siglo XX, el director y productor teatral alemán Erwin Piscator, desde una mirada utopista y centralizada en el proletariado, dio el primer paso en sistematizar un modo de pensar al teatro en vinculación con la política. Luego

de haber sido reclutado para la I Guerra Mundial y conocido el *teatro de campaña*<sup>2</sup>, en 1929 escribió un libro llamado *El Teatro Político*, donde afirma que éste se emparenta con la lucha revolucionaria del proletariado. En este sentido, propone un teatro *de propaganda consciente*, “del” proletariado (no “para” el proletariado), donde se cambie la idea de “hacer arte” por la de “hacer política” (Piscator, 1957). El teatro político estaba destinado a visibilizar los problemas de la época, trabajando a favor de la *causa revolucionaria* a partir de un nuevo texto dramático político- sociológico. Piscator resalta la importancia de tener en cuenta los procesos históricos en la construcción artística, donde “es lo político, lo económico, lo social, lo que pone a la escena en relación con nuestra vida” (1957: 133).

Este autor alemán propone un *nuevo teatro* cuya función sea “despertar la conciencia” del proletariado, pero sin acudir a estructuras simbolistas o encriptadas, sino a “efectos primitivos, directos, no psicológicos” (idem, 238). Estos postulados fueron retomados por Bertolt Brecht, quien participó en muchos de los *experimentos teatrales* de Piscator, y es considerado por muchos como el padre del teatro político moderno (Irazábal, 2004). Brecht desarrolló otra visión sobre cómo el teatro se vincula con la política, considerando a Piscator como uno de sus referentes fundamentales. En *Escritos sobre teatro I*, Brecht afirmó que:

“Los experimentos de Piscator demolieron todas las convenciones: pretendían otorgar al teatro en sí una función social (...) el teatro era un Parlamento y el público un cuerpo legislativo (...) no renunciaba al aplauso, pero prefería el debate. Buscaba intervenir activamente en la vida (...) fue quien emprendió el intento más radical de conferir al teatro un carácter didáctico, directamente se trataba de llevar al escenario los grandes complejos temáticos actuales” (1970: 142-144)

Tanto para Piscator como para Brecht el teatro debía ser necesariamente político: constructor de un discurso que promoviera la acción del pueblo para la construcción de una nueva sociedad. Todo teatro que no cumpliera esa condición sería catalogado como teatro burgués, de mero entretenimiento. Brecht elaboró la categoría de *teatro épico*, para referirse a un tipo de expresión teatral vinculado a lo didáctico, donde se aprendiera la *conducta del hombre*. Teniendo como base la propuesta de Piscator, profundizó el estudio del texto dramático y del público, elaborando un teatro político-pedagógico que le permitiría “al pueblo” tomar conciencia de las injusticias sociales y así pasar a la acción.

---

<sup>2</sup> Modo de teatro cómico utilizado como estimulante durante la guerra entre los soldados (Piscator, 1957)

Su visión de la dramaturgia parte de una crítica a *La poética*, de Aristóteles. Allí el filósofo griego concibe la *catarsis* como el objetivo que debe cumplir la tragedia, para generar, a partir de la identificación del público con los actores, un efecto emocional. Brecht (1970) se opone a ambas (identificación y efecto emocional), en tanto considera que “las emociones tienen como elemento básico muy preciso la jerarquía social (124) (...) y la identificación es el gran medio artístico de una época en la que el hombre representaba la variable y su medio la constante, y eso no ocurre con nosotros” (idem,152). Con estas afirmaciones el dramaturgo alemán rompe también con la idea de *mímesis* aristotélica (el ilusionismo teatral), en tanto considera que el teatro debe mostrar su artificio (técnico, edilicio, artístico), a fin de generar un estado de *distanciamiento* con el espectador que le permita “darse cuenta” de que la obra se trata de un montaje armado, contingente, basado en factores materiales que *podrían ser otros*.

Con la intención de mostrar el origen contingente de los procesos históricos concretos, Brecht manifiesta la necesidad de visibilizar la contingencia del orden a partir de hacer evidente su artificialidad<sup>3</sup>. En este sentido, el autor afirma que el teatro épico “ya no busca emborrachar al espectador, embrujarlo con su destino, sino que le presenta el mundo para que él intervenga” (Brecht, 1970: 155).

La importancia del legado de Brecht en la historia teatral es indiscutible; sus métodos y teorías han impregnado buena parte de las tendencias teatrales posteriores. En el ámbito teatral alemán de principios del siglo XX, su teoría del distanciamiento y del teatro épico significó una novedad metodológica y política, cuyas bases parten de un contexto radicalizado y convulsionado. Pero esa apertura hacia un teatro no elitista, políticamente comprometido, que evidencia la artificialidad del “aparato artístico”, donde el espectador es *llamado* a actuar en su realidad material concreta, es acompañado por una idea de construcción teatral donde la encargada de *montar* ese aparato de conciencia es una vanguardia intelectual provista de herramientas para tal fin. Para Brecht será contraproducente incorporar localismos o folklore en las dramaturgias, porque a través de ellos lo que se destacan son las “similitudes de los

---

<sup>3</sup> Brecht afirma que “el objetivo del distanciamiento es distanciar el gesto social subyacente en todas las situaciones. Por gesto social se entiende la expresión mímica y gástica de las relaciones sociales que vinculan entre sí a los hombres de una determinada época (...) la técnica de rebelarse contra lo evidente, los procesos que nunca antes se pusieron en duda” (1970, 174-175).

comportamiento de los hombres a través de las épocas” (121) y no las contradicciones del sistema. Su propuesta incorpora las ciencias como herramientas útiles para pensar la labor teatral, con la idea de estimular pensamientos y sentimientos que intervengan en el campo social.

Cualquiera que estudie con seriedad el arte teatral y su función social hará bien en prestar atención a las formas que asume el teatro: las formas espontáneas, primitivas y no elaboradas de los legos. Aun cuando no fueran otra cosa que público actuante, como lo consideran muchos profesionales, no por eso dejarían de ser interesantes (Brecht, 1970: 42)

Para el alemán, el llamado *teatro de aficionados* es un arte menor, y a pesar de que ambos teatros (profesionales y aficionados) podrían trabajar conjuntamente, deposita en el primero la capacidad para incidir políticamente en la sociedad.

La idea de un teatro político revolucionario se extendió sobre los países europeos y latinoamericanos, incluyendo el Río de La Plata, a medida que se fortalecía el accionar de los partidos comunistas, socialistas y anarquistas. El teatro como herramientas pedagógica y órgano de difusión fue ampliamente utilizado por los grupos de *teatro libertario o ácratas*, los que compartieron los postulados de Piscator y crearon producciones teatrales con un objetivo proselitista (Fos, 2009). Con el devenir histórico el vínculo entre el teatro y la política fue modificándose, pero las ideas de Piscator y Brecht fueron precursoras de nuevas líneas de pensamiento que las retomaron, transformaron e incorporaron esas ideas en contextos disímiles.

## **2- De las ideas a la acción: la reconstrucción de un proceso histórico**

Carlos Fos (2009) tiende un puente entre el teatro anarquista de principios del siglo XX y el teatro comunitario actual donde resalta que “ambas experiencias trabajan con la creación colectiva, la participación plena en el proceso de producción, y muestran la necesidad de contar historias vividas y la construcción de un cuerpo social sustentado por la horizontalidad y la solidaridad” (57). Asimismo, afirma que el teatro libertario fue una de las expresiones artísticas que sentó las bases para un futuro teatro de la comunidad, en tanto formó dramaturgos ligados a la lucha social y política que luego se desempeñaron en ámbitos

comunitarios buscando vincular la experiencia política adquirida en territorios concretos<sup>4</sup>. A pesar de que las diferencias con la práctica teatral comunitaria actual son notables, es importante considerar estas expresiones como antecedentes válidos de la misma, en cuanto a estrategias de producción teatral, modos de gestión y construcción de un discurso social.

Algunos autores encontraron resabios políticos de grupos teatrales anarquistas en las primeras manifestaciones del Teatro Independiente de la década de 1930<sup>5</sup> que se desarrolló en Buenos Aires. Estas posturas se expresaban en modos de producir y representar las obras por fuera de los circuitos oficiales y comerciales, una actitud *confrontativa* con los sectores de poder, y la creación de nuevas propuestas alternativas de producción teatral. Estos elementos fueron considerados signos de politización que adquirieron mayor notoriedad en las décadas posteriores, a raíz del clima de radicalización política que iría *in crescendo* hasta los años '80.

El desarrollo de prácticas teatrales vinculadas con proyectos de construcción política incluyen experiencias disímiles, que parten de ideas distintas sobre el arte y el teatro, y cómo éstas elaboran propuestas desde y a través de la política. Con la Revolución Cubana de fondo, las ideas surgidas en los '60 en los reductos del Instituto Di Tella vincularon al teatro con una politización enlazada a la militancia del artista intelectual (Verzero, 2009). Se proponía un arte que desafiara el orden a través de la utilización de nuevos lenguajes, la hibridación de disciplinas y la necesidad de una intervención efectiva en el ámbito social. Longoni y Mestman (2008) afirman que algunas de las expresiones artísticas surgidas en este periodo exploran otras posibilidades de articular el arte y la política. Acorde con el contexto de radicalización política surgió la consigna de una *nueva estética*, que planteaba que:

El arte debe tomar distancia de otros planteos que vinculan al arte y la política, los cuales recurren a los contenidos políticos y sociales críticos sólo como *tema*, expresándolos en formatos tradicionales o manteniéndose dentro del mercado del arte (...) es necesaria la

---

<sup>4</sup> Uno de los casos que Fos (2009) cita es el de Esteban Gómez y Enrique Aparicio, quienes formaron parte del teatro anarquista en el centro Spezia, y debieron exiliarse en Bolivia durante los años de dictadura militar. Allí crearon una biblioteca popular, y posteriormente elaboraron dos obras de creación colectiva estructuradas sobre testimonios de los trabajadores de las minas de mica (1984 y 1990).

<sup>5</sup> El Teatro del Pueblo (1930) de Leonidas Barleta es reconocido por los historiadores como el fundador de este movimiento. A él le siguen otros como Teatro IFT (1932), La Cortina (1937), La Máscara, Libre Teatro, Tinglado (1939), Fray Mocho (1951), Teatro de los Independientes (1952). (Verzero, 2010)

producción de una obra de arte objetivamente revolucionaria (...) la revolución artística a la par de la revolución política (Longoni y Mestman, 2008: 303)

Este grupo de artistas intelectuales, autodenominado “la verdadera vanguardia”, reflexionaba y construía prácticas culturales apartadas de los circuitos artísticos tradicionales, buscando independencia de la clase dominante, *efectividad* política, funcionamiento por fuera de las instituciones y la recuperación del espacio público. Longoni y Mestman (2008) consideran que la novedad de este periodo fue la fusión del arte y la política en un mismo terreno donde confluyen objetivos, procedimientos y circuitos de ambos ámbitos, y donde no se supedita el arte a la política ni viceversa<sup>6</sup>. Sin embargo, esta consideración parte de una concepción en la que la labor artístico-política debía estar ligada a un “grupo de vanguardia”, encargado de elaborar consignas teóricas que, en definitiva, constituirían el sustento ideológico de la actividad. Las experiencias estudiadas por estos autores -un itinerario de intervenciones artísticas que van del '68 al '76- fueron parte de un *espíritu de época* y forjaron trayectorias que serían retomadas posteriormente por otros grupos, pero se trató de expresiones pequeñas que no tendrían mayor significancia en el desarrollo del fenómeno de teatro comunitario.

Hacia fines de los '60 y durante la mitad de la década del '70 surgieron grupos de militancia política peronista, que trabajaban emparentados con la concepción de teatro político de Piscator o Brecht, a partir de la cual el teatro es una herramienta pedagógica para tomar conciencia de la situación de clase y generar un *despertar para la acción*. Como abono de estas expresiones fue fundamental la propuesta de Augusto Boal con su *Teatro del Oprimido*<sup>7</sup>, porque le adicionó a la perspectiva pedagógica del teatro, la vinculación directa con las problemáticas concretas y la participación de la comunidad.

---

<sup>6</sup> Lo que para los autores significaría que el arte tome como “tema” a la política o que el arte se convierta en propaganda partidaria.

<sup>7</sup> El teatro de Boal parte de la idea de que existen oprimidos y opresores. Su objetivo era generar, por medio de la transformación del espectador en actor, un proceso a través del cual éste vaya tomando conciencia de su situación y pueda generar un cambio en sus condiciones reales de vida (liberarse). Estuvo fuertemente influenciado por la *Pedagogía del oprimido* de Paulo Freire, y el teatro épico de Brecht. Sus propuestas tuvieron un gran impacto en los colectivos artísticos argentinos de los 60/70, ligado a la participación del espectador, al que convirtió en parte fundamental de la obra. Las temáticas de tono social desarrollaban la idea de la explotación y la opresión del hombre por parte del sistema político, y la necesidad de la transformación del hombre y de su situación social a través del teatro. Boal se exilió en Argentina en el año 1971, luego de ser encarcelado y torturado en Brasil, y desde aquí produjo muchos de sus textos más comprometidos.



En el año 1969 se formaron los grupos Libre Teatro Libre (LTL) y Once al Sur. El primero se fundó desde un departamento de la Universidad Nacional de Córdoba, y proponía la exploración artística a través de la experiencia del Teatro Antropológico<sup>8</sup> y los postulados de Erwin Piscator. Su metodología de creación colectiva se combinaba con la militancia política en el Partido Revolucionario del Pueblo (PRT). Once al Sur, por su parte, se caracterizó por poner lo artístico al servicio del trabajo social, trabajaban en sectores marginados y su elección estética estaba marcada por las experiencias del Living Theatre<sup>9</sup> y Jerzy Grotowski<sup>10</sup> (Verzero, 2006). A principios de los '70 surgieron dos experiencias de teatro militante ligadas directamente al peronismo, que desarrollaron un trabajo artístico en zonas marginales simultáneamente a la actividad gremial, y algunas incorporaron la lucha armada. Se trataba del Centro de Cultura Nacional José Podestá y el Grupo Octubre, liderado por Norman Briski. El primero fue fundado en 1973 como órgano de agitación y propaganda peronista del *Frente Justicialista de Liberación Nacional* (FREJULI). Su trabajo se limitó sólo a ese año, en el que utilizaron métodos de creación colectiva con textos previamente escritos por otros autores. El Grupo Octubre funcionó durante los años 1970-1974, y aunque estaba ligado al Peronismo de base, sus propuestas estaban enfocadas en las problemáticas sociales en sentido amplio, con un fuerte componente territorial local. Las experiencias de mimo contemporáneo y teatro participativo se desarrollaron entre 1971 y 1974, centrándose en el rol social del arte y la utilización de espacios reales para la puesta en escena. Se buscaba crear, a través de la

---

<sup>8</sup> Silvina Díaz (2002) define al Teatro antropológico como un modelo teórico y práctico que propone una concepción distinta del hecho escénico, instaurando una ruptura con la visión tradicional. Generado a partir de los principios legados por Antonin Artaud y por Jerzy Grotowski, fue concebido por Eugenio Barba quien fundó el del Odin Teatret utilizando este modelo. Las primeras noticias sobre Barba y su teatro llegaron a Argentina en los 70 a través de publicaciones teatrales, a partir de la década del '80 por medio de estudios e investigaciones acerca de este modelo teatral, y luego de modo más efectivo con la transmisión directa de la experiencia gracias a las visitas que le grupo hizo al país en los 90. La vigencia del modelo antropológico puede observarse en la producción de diversos teatristas, desde mediados de la década del '80: Guillermo Angelelli y El Primogéito (Argentina); el Grupo Teatro Libre (Argentina), de Omar Pacheco; José María López y Kumis Teatro (Argentina); y el Teatro Acción, de Eduardo Gilio (Argentina); Cecilia Hopkins; Periplo Compañía Teatral (Argentina); El Baldío, de Antonio Célico (Argentina); Viajeros de la Velocidad, de Daniel Misses (Argentina); El Muererío, de Diego Starosta (Argentina); César Brie (Bolivia) y los grupos nucleados en la Red de Teatro El Séptimo (Argentina), entre otros.

<sup>9</sup> El Living Theatre fue una compañía teatral estadounidense fundada en 1947 cuyos principios estuvieron ligados al teatro de Artaud y de los anarquistas de principios de siglo XX. Su propuesta consistía en *vivir la vida cotidiana* en comunidad, generar espectáculos que incentiven la participación del espectador, utilizar espacios no convencionales y la improvisación. (página oficial: <http://www.livingtheatre.org/about/history>)

<sup>10</sup> Jerzy Grotowski, director de teatro polaco, trabajó en base a la idea de encontrar la "pureza" del hecho teatral, despojándolo de todo lo que no sea el actor, para centrarse en él como pieza fundamental de la obra. Su propuesta acercaba el teatro a los conceptos de ritual, ceremonia y encuentro espiritual. Eugenio Barba y Peter Brook son reconocidos por haber rescatado especialmente su legado. (Cantú Toscano, 2012)

teatralización en espacios cotidianos, la participación del público para crear un sistema de comunicación abierto. La idea del artista como agente de cambio que rompa con la estructura teatral convencional fue propuesta inicialmente por el psicólogo social Pichon Rivière (Sava, 2006).

Los elementos que tenían en común estos colectivos eran la utilización de la metodología de la creación colectiva, la participación popular y la toma del espacio público. Alberto Sava (2006) resalta que el movimiento teatral de los '60 se caracterizó por invocar un cuestionamiento del espacio escénico tradicional, de la relación actor-espectador, y del texto y las técnicas actorales. Verzero (2009) coincide con Sava y destaca que la apropiación del espacio público es una forma de consolidar la idea de comunidad a partir de la expresión de cuestiones colectivas, al mismo momento se produce una transformación en los límites entre lo público y lo privado, resaltando la incidencia de la política en la vida cotidiana. Schechner (2000) completa el panorama sesentista, afirmando que en ese momento histórico se trataba de mostrar al espectador el proceso de elaboración de la obra para generar su participación, en un intento de privilegiar la eficacia transformadora del teatro por sobre el entretenimiento.

A partir de 1976 el vínculo entre el teatro y la política adquiere una nueva dimensión en consonancia con el régimen instaurado por la dictadura militar. Tal como afirma Marina Pianca (1990), las dictaduras (y en especial las castrenses) señalan la actividad intelectual y cultural como las responsables de la agitación social, cuyo objetivo sería la transformación profunda de todas las estructuras de lo social. Es por eso que las expresiones teatrales que desafiaron los valores del “buen argentino” se convirtieron en una víctima más del sistema represivo: muchos de los grupos que habían surgido durante los '60 y '70 en Argentina, a partir de la instauración de la dictadura militar en 1976, se disolvieron por motivos internos o se vieron obligadas al exilio o la clandestinidad (Dubatti, 2006). El lazo entre política y teatro se convirtió de por sí en una conjunción peligrosa. Algunas de las experiencias teatrales que surgieron durante los años posteriores al golpe constituyeron prácticas políticas *de resistencia* a la clausura de la expresión artística, direccionando la mirada política a una forma particular de comprender el teatro: como vehículo visibilizador de los mecanismos represivos del Estado.

Dentro de esa lógica nació en 1981 la experiencia de *Teatro abierto*, considerada como la primera voz colectiva que en Argentina se alzó desde el arte en defensa de la libertad de expresión y los derechos humanos (Díaz, 2009). Se originó como movimiento de protesta contra la dictadura, gracias a la iniciativa de un grupo de actores, directores y dramaturgos profesionales. Las características de las obras representadas por este grupo se acercaban a lo que Pelletieri (1991) denominó como *realismo reflexivo*<sup>11</sup>: retomaban los géneros del grotesco, el sainete y el absurdo refuncionalizándolos, y por medio de la metaforización criticaban al contexto de forma oscura e indirecta. Buscaban así explorar momentos dolorosos que estaba viviendo la sociedad argentina (Díaz, 2009). Los 21 actores que participaron en Teatro Abierto provenían del sistema teatral de los '60, pertenecían a lo que había sido el Teatro Independiente, entendían al arte como un compromiso y lo veían como una forma de conocimiento. El 28 de julio de 1981 el teatro *El Picadero*, en donde este grupo ensayaba, fue quemado intencionalmente. A pesar de ello el proyecto siguió funcionando hasta 1986, perdiendo fuerza a partir del retorno de la democracia en 1983.

Federico Irazábal (2004) enmarca la experiencia de Teatro Abierto como un modo de evidenciar el vínculo entre teatro-política específico del periodo 60-70-80, preocupado por visibilizar aquello oculto por el sistema y denunciarlo a través del arte. Irazábal propone rescatar la dimensión política del teatro a partir de una perspectiva semiótica, donde el teatro político no sería una poética en sí, sino una modalidad productivo-receptiva que produce una doble relación entre *lector-texto significado* y *texto significado-lector*. Esta doble relación habilitaría un proceso de interpretación de parte del espectador donde se “desnaturaliza” la realidad como hecho cultural y se despierta la conciencia crítica<sup>12</sup>. El autor afirma que de este modo se ponen en tensión la temporalidad ficcional y la no ficcional, poniendo en evidencia el “artificio” de la realidad. Este planteo, de claras reminiscencias brechtianas -en tanto postula la idea del *distanciamiento* de la realidad y del texto ficcional- obstruye la posibilidad

---

<sup>11</sup>Verzero (2009) describe el realismo reflexivo propuesto por Pelletieri como un teatro de tesis, referencial, realizado por clases medias y para un público de clase media, que supera el realismo “ingenuo” anterior (mirada mimética de la realidad).

<sup>12</sup> Este argumento se basa sobre la diferenciación entre un teatro político (de la modernidad), donde se hacía un teatro de *denuncia* y el espectador era advertido sobre una situación injusta, y un teatro metapolítico (posmoderno) donde se propone una deconstrucción del texto a partir de la interpretación y el espectador sería parte activa de ese proceso (Irazábal, 2004).

de analizar la práctica artística en vinculación con un marco situacional concreto, ya que encapsula la politicidad de la práctica teatral en una visión semiótica abstracta, regida por una lógica intelectual desvinculada de los sujetos que la generan. En su propuesta no hay lugar para la pregunta por la experiencia, la construcción de sentidos y significados contingentes o la historicidad en un contexto materialmente determinado, porque el *modo* de observar esa actividad está de antemano delimitado por una parcialidad de corte signo-símbolo (semiótica).

Las prácticas teatrales fueron vinculadas con la política desde distintos frentes, fundamentalmente de acuerdo a las urgencias nacidas de los procesos sociales concretos que acontecían en cada momento histórico: el teatro vinculado con partidos políticos, el teatro como lenguaje de expresión sintetizador capaz de construir nuevas significaciones simbólicas a partir de su conjunción con otras disciplinas artísticas como la danza o la música, o el teatro como herramienta de una manifestación vanguardista e *intelectual* de la política, o como *resistencia* contra un sistema de invisibilización y clausura de la expresión.

En el siguiente apartado retomaremos algunas de estas reflexiones y coordinadas históricas, centrando la mirada en el proceso histórico específico del surgimiento del teatro comunitario argentino.

### **3- Teatro Comunitario Argentino. Origen y desarrollo**

#### **3.a. Del cemento y la raíz. Surgimiento del Teatro Comunitario Argentino**

En la cronología que estamos trazando sobre la producción teatral y su vínculo con la política, el período que se abre en la década del '80 es producto de propuestas iniciadas en décadas anteriores, a la vez que semillero de proyectos artísticos posteriores. Un vasto debate se abre en torno a las categorías de *teatro callejero* y *teatro popular*, en la que se involucran tanto teóricos locales como internacionales. Esa discusión nos es útil en un sólo sentido: el acceso a pautas de acción del teatro de este periodo que podamos vincular con nuestro caso de estudio, y que funcionen como puertas de entrada a un conocimiento histórico de sus *modus operandi*.

Como resultado del proceso de apertura política que se generó con el retorno de la democracia en 1983, como también sucedió con otras prácticas artísticas y culturales, el teatro *salió a la calle*. Numerosas agrupaciones buscaron transformar al teatro desafiando los espacios de representación tradicionales y resaltando su función social. Muchos de los que habían fomentado la actividad teatral en las décadas anteriores encauzaron su entusiasmo en grupos concretos, o comenzaron a difundir la práctica en otros lugares. Surgieron diversas manifestaciones teatrales que trabajaron específicamente en la vía pública (teatro callejero, popular), enfatizando la necesidad de alzar la voz luego de un periodo de clandestinidad. En 1987 se forma el Movimiento de Teatro Popular (MOTPEPO)<sup>13</sup>, que se disolvió hacia 1991. De esa experiencia se formó ENTEPOLA (Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano), que hoy sigue nucleando grupos de diversos países en Festivales de Teatro popular. Del MOTPEPO se desprendieron grupos emblemáticos de la historia teatral nacional como el *Teatro de la Libertad*, fundado por Dacal (2006), a la vez que se convirtió en un antecedente ineludible del teatro comunitario argentino, en tanto los fundadores de los grupos iniciadores (Catalinas Sur y Los Calandracas) comenzaron a desarrollar actividades teatrales en ese movimiento.

Dacal (2006) ubica al teatro callejero por fuera de los recintos cerrados, plantea transformaciones en el público y en el actor, identificando una metodología de trabajo particular. La experiencia se convierte en pedagógica no sólo para el público (que se transforma de transeúnte en espectador, con el cual se logra complicidad inmediata), sino también para los teatristas, que toman conciencia de la acción que representa llevar el teatro al espacio público, quitándole su condición de ritual sacralizado. Se toma contacto con la memoria colectiva y la realidad sociopolítica de la comunidad, porque se extraen los contenidos de las obras de mitos, historias y leyendas de la memoria popular. A diferencia de Dacal, para quien el teatro callejero es de por sí un teatro popular, Alvarellos (2007) afirma que el teatro callejero es independiente del lenguaje teatral que utilice, ya que puede o no ser popular, es decir, portador de un lenguaje “accesible” para todos.

---

<sup>13</sup> Los grupos que conformaban el MOTPEPO eran: Agrupación Humorística La Tristeza, Compañía teatral el Arco iris enojado, Centro de investigaciones titiriteras, Diablolmundo, Cooperativa teatral Rayuela, Grupo de Teatro Catalinas Sur, Grupo de Teatro Encuentro, Grupo La Obra, Grupo Otra Historia, Grupo Teatral Dorrego, Teatro de la Libertad y Teatros ambulantes Los Calandracas.

Muchas de las consignas enarboladas en las experiencias de teatro callejero y popular de los '80 fueron retomadas por los fundadores del teatro comunitario, Adhemar Bianchi (Catalinas Sur) y Ricardo Talento (Los Calandracas). Fundamentalmente, sostienen la idea de que el teatro debe hacerse en la vía pública, ser accesible y comprensible para todos, que debe partir de una elaboración cuya materia prima se vincule a la memoria colectiva local. Esta postura frente a los modos de producción teatral iba acompañada de una visión específica sobre el teatro, el cual debía situarse cerca de la comunidad, trabajar con sus problemáticas y su historia y comprometerse con una búsqueda identitaria a través del arte. A diferencia de expresiones teatrales previas, el teatro ya no necesitaba estar ligado a un sector de la sociedad o partido político determinado para cumplir una misión que pretendía ser pedagógica o transformadora: con la expresión *teatro comunitario* la concepción de comunidad se amplía a cualquier grupo humano que comparta el territorio y una historia local.

### **3.b. “Desde el espíritu del Picadero”**

En el año 1982, bajo el mandato de Osvaldo Cacciatore como intendente de la Ciudad de Buenos Aires, un grupo de padres nucleados en la Asociación Mutual de la Escuela N° 8 Carlos Della Pena del barrio porteño de La Boca, realizaban trabajos a nivel barrial. Hacia fines del año 1982, luego de ser expulsados de la mutual de la Escuela por las fuerzas del gobierno de facto, alquilaron un local y posteriormente se mudaron a uno prestado. Allí dieron varios talleres, entre ellos uno de teatro que duró tres meses. Cuando en marzo de 1983 la profesora de teatro planteó que no podía ir más a dar el curso, Mónica Lacoste<sup>14</sup> propuso convocar a un director uruguayo que se había radicado en Argentina, y a quien le interesaba el teatro en la plaza (Bidegain, Quain y Marianetti, 2008). El director uruguayo era Adhemar Bianchi.

Bianchi tenía una vasta trayectoria en el mundo del teatro ligada a la militancia política, ya que en Uruguay había participado del teatro de agitación<sup>15</sup> en barrios y fábricas y en los Grupos Sesenta y Cinco y el Teatro Circular. Pero fue a principios de los '80 cuando realizó

---

<sup>14</sup> Integrante pionera del grupo Catalinas Sur. Años más tarde fundó un grupo de teatro comunitario en Málaga, España.

<sup>15</sup> Patrice Pavis (1998) define al Teatro de agitación como una forma de animación teatral cuyo propósito es sensibilizar a un público con respecto a una situación política o social.

por primera vez un trabajo con un grupo grande de vecinos, en la Asociación de Bancarios del Uruguay, y decidió comenzar a explorar el campo teatral con personas no profesionales del teatro (Scher, 2010). Cuando el grupo de padres de la escuela Della Pena le propuso a Bianchi dar los talleres, comenzaron a hacer teatro en la Plaza Malvinas y luego alquilaron un local en la calle Olavarría, que utilizaban para guardar sus cosas o para ensayar en días de lluvia. El grupo de teatro recién formado, que adoptó el nombre de Grupo de Teatro al Aire Libre Catalinas Sur, comenzó a trabajar con vecinos a través de la creación colectiva.

Durante los años posteriores Catalinas siguió trabajando, y en 1993 realizó un convenio con la Dirección de Promoción Cultural de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, de la cual consiguieron el apoyo del Programa Cultural en Barrios<sup>16</sup>. Se empezaron a dar talleres de teatro, percusión musical, títeres, máscaras, escenografía, vestuario, malabares, zancos, coros, candombe, murga, entre otros. En 1997 se trasladaron a un galpón techado ubicado en el centro del barrio de La Boca, que compraron en 1999 (Bidegain, 2007:69). Su trayectoria como grupo conformado ya en compañía internacional de teatro es destacable en cuanto a la calidad estética de sus producciones, las estrategias para conseguir recursos y la relación que establecieron con la comunidad. Con 31 años de trayectoria han recibido innumerables premios nacionales e internacionales<sup>17</sup>, cuentan con el apoyo de fundaciones, organismos nacionales e internacionales<sup>18</sup> y tienen más de 16 espectáculos estrenados<sup>19</sup>.

Fue dentro de la experiencia del MOTEPO que Catalinas tomó contacto con el grupo Los Calandracas, del barrio de Barracas, y comenzaron a trabajar de forma conjunta. Los Calandracas hicieron su primera presentación en 1988. Se trataba de un grupo conformado por cinco teatristas que se habían conocido en 1985 en un seminario de perfeccionamiento actoral en Avellaneda (Bidegain, 2007:105). A partir del Congreso Argentino de Pediatría que se realizó en Buenos Aires (1988) y al que Los Calandracas fueron convocados para participar bajo la consigna “Atención Primaria de la Salud”, el grupo formuló ciertos principios que guiarían su labor teatral. Se lo denominó *Teatro para Armar*, y se concentró en temas como la

---

<sup>16</sup> Programa creado por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires a mediados de 1984, que propone incentivar la participación ciudadana en las actividades culturales.

<sup>17</sup> Ver Anexo 1

<sup>18</sup> Ver Anexo 2

<sup>19</sup> Ver anexo 3

atención a la mujer embarazada, los adultos mayores, la prevención de las adicciones, la violencia y la comunicación en la escuela, entre otros.

Ricardo Talento, el director de este grupo, proviene del ámbito teatral argentino. Su vínculo con el *teatro de vecinos* tiene origen en las primeras experiencias de la adolescencia y la infancia, y en las iniciativas de su padre, cercano al mundo circense. Talento formó parte a partir de 1972 del Grupo Cumpa<sup>20</sup> que se desarmó en 1976. Participó del seminario de perfeccionamiento actoral en Avellaneda, y allí conoció a los que serían sus compañeros en Los Calandracas (Scher, 2010).

La trayectoria de Los Calandracas se consolidó en la década del '90. En 1996 el grupo alquiló un galpón en el barrio de Barracas, al que bautizó con el nombre de Circuito Cultural Barracas. Como resultado de los talleres que se dictaban en el Circuito, se creó la murga Los Descontrolados de Barracas, y de los talleres de actuación surgieron el Teatral Barracas y Los Payasos del Circuito. Actualmente suman más de 350 personas, cuentan con el apoyo del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, El Ministerio de Cultura de la Nación, el Instituto Nacional de Teatro y Proteatro (Bidegain, 2007:107).

En el año 1996, la agrupación de titiriteros Kossa Nostra de la ciudad de Posadas, Misiones, tomó contacto con el grupo Catalinas Sur, y gestionó la presentación de uno de los espectáculos tradicionales de Catalinas, *Venimos de muy lejos*, en la tierra misionera. En 1999, a través del proyecto "Misiones, tierra prometida", se conformó en Posadas el grupo autodenominado de teatro-fiesta, La Murga de la Estación. En el 2000 este grupo se organizó en la Asociación Civil Sin Fines de Lucro "Grupo de la Estación", que nuclea actualmente a un centenar de personas de diferentes edades y trayectorias sociales. Por iniciativa de este grupo, empezaron a dictarse talleres y a convocarse a los habitantes de localidades vecinas, como la ciudad de Oberá. Fue así que vecinos de esta región participaron de las reuniones que comenzaron en el año 2000 en un galpón ofrecido por la Municipalidad, y para junio de ese año ya estaba conformada también por La Murga del Monte, de Oberá. Estos grupos también

---

<sup>20</sup>El grupo Cumpa estaba formado por Armando Corti, Mauricio Kartun, Mónica Estevez, Marta Larreina, Carlos Rodríguez Méndez y Alberto Silva. Hacen la obra "¿Civilización o Barbarie?" de Humberto Rivas y Mauricio Kartun, con la que salen de gira hasta 1975.



cuentan con el apoyo de organismos nacionales y municipales que avalan las actividades y auspician los eventos.

### **3.c. Crisis nacional y multiplicación de grupos**

El año 2001 es visto como un momento bisagra que dio origen a la llamada “explosión del teatro comunitario” (Lola Proaño, 2006; Bidegain, 2007; Rosemberg, 2009). En los 18 años que transcurrieron entre la creación de Catalinas y el 2001 existieron sólo 4 grupos (Catalinas, Barracas, Murga del Monte y Murga de la Estación). Pero a partir del 2002 la cantidad de grupos se multiplicó y hoy ya suman más cincuenta, entre los establecidos y los que están en formación<sup>21</sup>.

Durante la década del '90, bajo el gobierno de Carlos Menem, la profundización del modelo económico neoliberal que tomó forma a través de la Ley de Convertibilidad, las privatizaciones y la apertura económica del mercado, generó como consecuencia el aumento de la pobreza y una fuerte concentración económica en el sector financiero. El objetivo de la Ley Nacional del Empleo (1991)<sup>22</sup> fue luego continuado por las políticas del gobierno de La Alianza<sup>23</sup>, profundizando el quiebre del poder sindical, el empobrecimiento y la segregación socio-espacial de los sectores populares (Svampa, 2007). El intento del gobierno radical por mantener la Ley de Convertibilidad llevó a un endeudamiento externo cada vez mayor y a fines de noviembre del 2001 comenzó la fuga de capitales de los inversores extranjeros y nacionales. A principios de noviembre se dio a conocer públicamente la nueva medida económica que restringió el retiro de los depósitos bancarios: más conocido como el *corralito financiero*. La crisis culminó con acciones de protesta masivas (los cacerolazos) y la renuncia del presidente radical Fernando de la Rúa el 20 de diciembre de 2001. El estallido resultó en la muerte de casi 40 personas; fue un momento histórico que dio cuenta de procesos políticos que estaban germinando desde hacía varios años en el país. El nuevo escenario les otorgaba

---

<sup>21</sup> Ver anexo 4

<sup>22</sup> Esta Ley multiplicaba las formas de contratación en el llamado Modelo de acumulación flexible, promoviendo la precarización laboral (Svampa, 2007).

<sup>23</sup> La Alianza por el Trabajo, la Justicia y la Educación, fue una alianza política entre la Unión Cívica Radical y el FREPASO (1997), que se disolvió luego de la renuncia del Presidente De La Rúa el 20 de diciembre del 2001.

mayor visibilidad a los movimientos sociales existentes, como por ejemplo a las organizaciones piqueteras. Esta apertura también:

Promovió la emergencia de otras formas organizadas de lo social, como las asambleas barriales (...) fueron adquiriendo un rol destacado las fábricas quebradas y recuperadas por sus trabajadores (...) se expandieron los colectivos culturales y de información alternativa, que desarrollaron nuevas formas de intervención político-cultural (Svampa, 2005:265)

Svampa identifica un periodo claramente marcado por la conflictividad social, que hacia finales del 2001 tornó visibles a muchos grupos que estaban desarrollando experiencias colectivas de información alternativa o proyectos culturales en vinculación con otras organizaciones sociales<sup>24</sup>. Lo propio de estos grupos sería, para la autora, la afirmación de la subjetividad a través de la acción directa y el rechazo a la creciente mercantilización de la vida social, así como también la articulación que generaron con otras organizaciones a nivel nacional e internacional.

Dentro de este contexto de movilización política, la forma de organización que muchos vecinos tuvieron a través de las asambleas barriales, fue considerada como el embrión de formas organizativas posteriores: entre ellas, la conformación de grupos de teatro comunitario. Sin embargo, coincidimos con Scher (2010), en considerar una deducción mecanicista suponer que el teatro comunitario es una consecuencia directa del movimiento asambleario.

En efecto, si construimos una línea de trayectoria de los grupos que iniciaron sus actividades en los años inmediatamente posteriores al 2001 (2002 y 2003), de los testimonios de los iniciadores se desprende que la experiencia de la asambleas barriales no es un factor común como antecedente organizativo. Sólo dos de los grupos -Almamate de Flores, y Villurqueros, de Villa Urquiza- reconocen a las asambleas barriales del 2001 como espacios que tuvieron algún grado de incidencia en la conformación del grupo. En el caso de Almamate, existía en La Plaza de Los Periodistas (su habitual lugar de ensayo en el barrio porteño de Flores) una murga llamada Arrebatalágrimas, que venía trabajando desde antes del 2001 en aquel lugar público, en donde los vecinos también habían organizado una asamblea barrial y una feria

---

<sup>24</sup> Dentro de estos colectivos la autora identifica a Taller de Serigrafía Urbana o Arte Arde.

para los fines de semana; una de las mujeres que formaba parte de esta murga leyó una nota en el diario Página 12 sobre el trabajo que estaban realizando Talento y Bianchi en el teatro comunitario y pensó en participar. Se comunicó con Talento, quien la incentivó a crear un nuevo grupo en Flores.

En el caso de Villurqueros, tanto la futura directora del grupo (Liliana Vázquez) como su esposo pertenecían al ámbito del teatro, y participaban de una asamblea barrial. La idea de Liliana era armar un grupo de teatro comunitario como parte del área de cultura de la asamblea, pero no hubo consensos en cuánto a quién debía dirigir el grupo. Esta área comenzó a trabajar sola en la idea del grupo de teatro, la que tomó forma de convocatoria concreta con la llegada de Mariela Pacheco, una teatrística que había pertenecido al MOTEPO.

Otro elemento importante a destacar, también señalado por Edith Scher (2010), fue el trabajo que los grupos Catalinas Sur y el Circuito Cultural Barras hicieron en el año 2002 través de un proyecto del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Se trató de una Carpa Cultural Itinerante que llevaba la función de Catalinas Sur, *Venimos de muy lejos*, a diferentes barrios de la ciudad con el fin de que se generen nuevos grupos. Ésta iniciativa estaba acompañada de una charla con los vecinos, posterior a la función y guiada por Talento y Bianchi, a lo que se le sumaba el apoyo de diferentes centros culturales del Programa Cultural en Barrios, que difundieron la actividad. Tres grupos surgieron de este proyecto itinerante: Res o no Res (Mataderos), Los Pompapetriyazos (Parque Patricios) y como desprendimiento de éste último, el Grupo de Teatro Comunitario de Pompeya.

Con respecto a los fundadores de los grupos, muchos de ellos estaban ligados con alguna institución (gubernamental o no gubernamental), por medio de las cuáles tomaron contacto con las actividades que estaban llevando adelante Bianchi y Talento. Eran, en su mayoría, personas que habían pertenecido al campo teatral, ya sea a través del trabajo barrial, de tareas docente en centros culturales o en grupos de teatro independiente, y que dirigían sus propios grupos teatrales. También resultó fundamental el contacto que tomaron estos directores con las funciones de Catalinas Sur y Barracas, experiencias que muchos de ellos recuerdan como el puntapié inicial que despertó su interés en el teatro comunitario. Si revisamos las

trayectorias de estos directores, se distinguen en ellas experiencias teatrales previas, como el movimiento de teatro independiente, el MOTEPO y la antropología teatral de Eugenio Barba.

La crisis del 2001 generó nuevos espacios de construcción política, pero las aberturas por las cuales el teatro comunitario fue tomando lugar en la escena cultural, fueron generadas desde diversos frentes. Ana Wortman (2009) apunta que después del 2001 emergieron muchos espacios culturales que buscaron articular el arte y la política de modo distinto a como se había intentado en los '60. Identifica en estas expresiones la construcción de nuevos estilos de vida con reminiscencia comunitaria y recuperación de formas cooperativas, la difusión de valores no mercantiles y la construcción de espacios autorreferenciales. Wortman reconoce como principales protagonistas de estas expresiones a ciertas franjas de los sectores medios, que se acercaron a participar en clubes, centros culturales o redes sociales, generando proyectos autónomos y autogestionados en el ámbito urbano, como asociaciones sin fines de lucro, que proponen recuperar el nexo entre los habitantes del barrio y la producción de bienes fundamentalmente simbólicos.

Retomando lo señalado por Wortman, vemos que el contexto de movilización social y política permitió que muchos colectivos artísticos se visibilizaran, y otros se conforman a la luz de la nueva coyuntura, irrumpiendo los espacios públicos para realizar otras demandas. Este marco dio lugar para que los proyectos artísticos recientemente conformados fuera del circuito comercial adquirieran más notoriedad. Por otro lado, el apoyo institucional y material que brindó el entonces Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires a través de proyectos como la Carpa Cultural Itinerante y el Programa Cultural en Barrios (2002)<sup>25</sup>, y por el otro, la iniciativa constante de Talento y Bianchi por transmitir la experiencia, se convirtieron en la conjugación perfecta para que se difundiera la actividad en toda la ciudad. Tampoco se pueden dejar de mencionar las múltiples actividades que los directores desarrollaron por fuera de la ciudad porteña (como seminarios, charlas y funciones), que colaboraron en la conformación

---

<sup>25</sup> En 2002, Catalinas Sur y el Circuito Cultural Barras gestionaron un proyecto con el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Se trató de una Carpa Cultural Itinerante que llevaba la función de Catalinas Sur, *Venimos de muy lejos*, a diferentes barrios de la ciudad con el fin de generar nuevos grupos. Luego, la función se complementaba con una charla a los vecinos guiada por Talento y Bianchi. La iniciativa también era difundida por diferentes centros culturales del Programa Cultural en Barrios (Fernández, 2013)

de nuevos grupos en toda la Provincia, generando la demanda de nuevas capacitaciones en pueblos del interior e incluso en otras provincias.

Por su parte, luego del 2009 diferentes entidades nacionales como el Instituto Nacional del Teatro<sup>26</sup>, provinciales como el Instituto Cultural de Provincia de Buenos Aires<sup>27</sup> y la Comisión Provincial por la Memoria (con sede en la ciudad de La Plata), tuvieron participación en la gestión de subsidios y proyectos que impulsaron notablemente la actividad del teatro comunitario por fuera de la Ciudad de Buenos Aires. El Proyecto Escenarios<sup>28</sup>, a través del cual surgieron el Grupo de Teatro Comunitario de Berisso y los Tololosanos (grupo de Tolosa) brindó los recursos para que algunos directores teatrales que ya estaban interesados en trabajar con los vecinos de un barrio encuentren el espacio y los recursos para hacerlo.

Cuando la cantidad de grupos comenzó a aumentar se creó la Red Nacional de Teatro Comunitario<sup>29</sup>, de la cual se desprendería luego la Red Regional Sur –conformada por grupos de la región de La Plata, Berisso, Ensenada y City Bell- y la Red Oeste Profundo que nuclea grupos del interior de la Provincia de Buenos Aires.

En resumen, el recorrido del teatro comunitario iniciado en 1983 hasta hoy está atravesado por experiencias grupales y procesos históricos. Los diversos momentos políticos fueron caldo de cultivo para que la práctica adquiriera matices específicos en cuanto a funcionamiento, organización, participantes y objetivos. El teatro comunitario argentino es una expresión cultural, artística y social que presenta una mixtura de formas donde se sintetizan muchos de los elementos que hemos nombrado: desde búsquedas estéticas del siglo pasado, discursos de la modernidad a modos organizativos del siglo XXI. Es un espacio gestado a partir de la iniciativa de sectores medios, donde se producen bienes simbólicos, se buscan dinámicas de organización y circulación inclusivas y cooperativas, se resaltan los

---

<sup>26</sup> En el año 2009 se abre en el Instituto Nacional de Teatro un nuevo tipo de concurso específico para la presentación de grupos de teatro comunitario, ya que con anterioridad la convocatoria estaba dirigida solo a agrupaciones de teatro independiente.

<sup>27</sup> A través del Consejo Provincial de Teatro Independiente creado en el año 2010.

<sup>28</sup> El Proyecto Escenarios –promovido desde el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires- se enmarcaba dentro de la categoría “proyectos temporales”, y tuvo el fin de generar polos culturales con la modalidad de teatro comunitario en Berisso, Tolosa y Ensenada.

<sup>29</sup> [www.teatrocomunitario.com.ar](http://www.teatrocomunitario.com.ar)

valores comunitarios y la autogestión de los recursos<sup>30</sup>. Pero estos elementos no son características que se dan en la práctica *per se*, sino que se configuran diversa y complejamente en cada caso, entran en tensión y contradicción constantemente.

### **3.d. Tomando forma...**

Los trabajos sobre teatro comunitario argentino (Bidegain, 2007; Proaño Gómez, 2005, 2006, 2007, 2010; Rosemberg, 2009; Scher, 2010) acuñaron esta categoría para hablar de un *teatro de vecinos para vecinos*, practicado por los habitantes de una comunidad que comparten un territorio determinado (barrio, pueblo o ciudad). Yamila Hiram (2005) coincide con Edith Scher (2010), Ángela Greco (2008) y Marcela Bidegain (2007) 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. Otras características organizativas como la elaboración colectiva de las obras y la tendencia a construir dinámicas de funcionamiento horizontales y autogestivas, son mecanismos de trabajo de larga data que numerosos grupos exploraron a través de la historia del teatro nacional e internacional.

El método de creación colectiva cobró auge en el ámbito del teatro a partir de los aportes del colombiano Enrique Buenaventura<sup>31</sup>, quien cuestionó la autoridad del director como la única figura capaz de organizar y proponer el trabajo del grupo. Beatriz Rizk (2008) señala que Buenaventura buscaba generar que la gente tome conciencia del estado de inequidad y desigualdad del mundo social e incitarla a generar cambios. La creación colectiva surgió desde la necesidad de encontrar temas entre los dramas cotidianos e históricos que determinan la nacionalidad, y de hallar soluciones para los problemas de montaje que se presentaban de cara a un nuevo público proveniente de proletariado y de las capas medias del país (Daconte, 1977). La participación del público era fundamental, ya que se veía involucrado en una

---

<sup>30</sup> Si bien los primeros grupos que surgieron tuvieron un carácter eminentemente autogestivo, con el tiempo surgieron espacios de negociación y acceso a los recursos provenientes tanto del Estado como de organizaciones privadas que promovieron otras formas de gestión. Veremos cómo ha sido este proceso específicamente en el caso del Teatro Comunitario de Rivadavia.

<sup>31</sup> (1923- 2003) Poeta, narrador, dramaturgo, director, profesor, teórico y pintor, creó en los años 50 el método de creación colectiva. Estuvo en Buenos Aires participando del grupo Fray Mocho, pero fue en el Teatro Escuela de Cali (TEC) donde desarrolló su método basado en dos líneas alternativas: por un lado, la búsqueda de la identidad nacional, y por el otro, la experimentación con los clásicos para buscar la particularidad a través de dramas universales. (Rizk, 2008)

situación con la que se identificaba y donde le era difícil permanecer indiferente. Santiago García<sup>32</sup>, director de teatro colombiano contemporáneo de Buenaventura, es considerado otro de los pioneros en la utilización del método de creación colectiva en el trabajo que viene desarrollando desde la década del '60 en el teatro *La Candelaria* de Bogotá, Colombia. El elemento fundamental que el teatro comunitario tomó de la creación colectiva es el principio de una construcción en conjunto, donde todos aporten sus conocimientos y experiencias en el armado de la obra.

Los grupos de teatro comunitario construyen un relato a través del aporte de todos sus integrantes, quienes ponen en común anécdotas, experiencias, documentos, lecturas o cualquier otro material. Luego se realizan improvisaciones con una consigna particular: de allí surge la materia prima para las escenas de la obra. Este proceso es registrado por el director o coordinador, quien será el encargado de darle forma a esos registros. Si bien la idea que sustenta este procedimiento es el trabajo colectivo, continúa apareciendo una cierta jerarquización de las funciones: la figura del director la encarna la persona que cuenta con conocimientos profesionales de la actividad teatral, y se encarga de perfeccionar las técnicas actorales y escénicas (Bidegain, 2007)<sup>33</sup>.

#### **4- *No estamos solos. Experiencias análogas en el mundo***

##### **4.a. Arte Comunitario y otros teatros comunitarios**

La investigadora estadounidense Jan Cohen Cruz (2005), trabaja con expresiones teatrales norteamericanas a las que ubica dentro de un corpus denominado *community-based performance* (*performances* con base en la comunidad)<sup>34</sup>. La autora realiza un extenso trabajo

---

<sup>32</sup> Actor de cine y teatro, dramaturgo, director de teatro y pintor nacido en Bogotá en 1928. También desarrolló el método de creación colectiva en el Teatro La Candelaria, de Colombia.

<sup>33</sup> En trabajos anteriores trabajamos con las especificidades del proceso de construcción de las obras teatrales de los grupos de teatro comunitario (Fernández, 2011, 2012), en tanto elaboraciones colectivas que permiten la transmisión de conocimiento entre generaciones e interpretaciones mitificadas o críticas de la historia local. Estos procesos complejos los abordaremos posteriormente en este trabajo, específicamente en el caso del grupo de Rivadavia.

<sup>34</sup> Que de ahora en más identificaremos con la sigla CBP

en donde recopila experiencias y las analiza, buscando generar nuevos conceptos y/o discutir los existentes en torno a este tipo de “performances”. A pesar de las diversas denominaciones, encontramos numerosas referencias análogas a la acción del teatro comunitario argentino y sus postulados: se trata de un campo de estudio complejo, en donde las performances están comprometidas con la búsqueda de una transformación social a la vez que promueven la conservación de las culturas locales, y cuyos aportes teóricos se nutren de conceptos provenientes de la educación, la sociología, la antropología y los estudios de organización comunitaria (Cohen Cruz, 2005).

La misma autora señala que este tipo de arte tiene que ver con construir y reflejar la comunidad en el reconocimiento de la fluidez y multiplicidad de identidades, y que, a la vez, está orientado hacia el desarrollo de la misma. Tanto Cohen Cruz (2005) en referencia al CBP, como Proaño Gómez (2013) en relación al teatro comunitario, vinculan estas prácticas al *ritual*<sup>35</sup>, en tanto están inspiradas colectivamente en las creencias compartidas por un grupo de personas de un territorio determinado. A su vez, ambas expresiones construyen su práctica en un diálogo constante (atravesado por conflictos) con instituciones y organizaciones de la comunidad y comparten antecedentes que los han marcado a lo largo de la historia, tales como expresiones teatrales de los años `60 y `70, el teatro colombiano de creación colectiva, el teatro callejero, las influencias de Paulo Freire y su aplicación en el Teatro del Oprimido de Augusto Boal y el teatro de guerrilla, entre otros. Cohen Cruz (2005) vislumbra otros antecedentes que rastrea en el territorio estadounidense, como las compañías de teatro Chicano y el Campesino de Luis Valdez de la década del sesenta, los teatros vinculados a los movimientos de los derechos civiles (The Free Southern Theater and the civil rights Movement).

A pesar de estas analogías, Cohen Cruz se encarga de diferenciar lo que ella considera una expresión de CBP, con las expresiones que ella denomina como *teatro comunitario* en EEUU. Ubica a éste último dentro de las expresiones de teatro *amateur*, en donde, afirma que:

---

<sup>35</sup> “La dimensión ritualizada de fundir el pasado, el presente y el futuro, señala una fuerza espiritual de resistencia de aquellos que comparten valores ya construidos y se esfuerzan por proyectarlos hacia aquello que todavía no ha sucedido” (Cohen Cruz, 2005: 85). (*La traducción es nuestra*).



“la gente que participa no genera el material, ni le da forma, ni trabaja con la guía de un profesional (...) no debe haber necesariamente una resonancia entre la obra y el lugar donde vive la gente, y es extraño que exista un objetivo más allá del simple placer de ‘hagamos una obra’” (2005: 7)

Para la autora, si bien el CBP y el teatro comunitario estadounidense comparten la familiaridad entre los actores y los espectadores, considera que el último construye obras que pueden representarse indistintamente en cualquier pueblo o ciudad del país, mientras que el primero es realizado por un grupo particular de actores pertenecientes a un contexto territorial específico. Estas características no pueden inscribirse al caso del teatro comunitario argentino ya que, como hemos visto, el factor territorial y la participación colectiva de la comunidad son fundamentales. Son las características que Cohen Cruz le otorga al CBP las que se pueden vincular más fácilmente con la actividad teatral comunitario argentina, en tanto la vislumbra como una práctica que involucra no sólo lo artístico, sino también vínculos y articulaciones con instituciones locales, y propuestas de índole cultural y política<sup>36</sup>.

Las expresiones culturales nucleadas en el concepto de *community-based performance*, encuentran sus pares en otros nombres como *Community Cultural Development* (Desarrollo cultural comunitario: CCD) (Goldbard, 2010), o *Theater for Development* (teatro para el desarrollo) en África (Cohen Cruz, 2005). En cuanto al trabajo de Goldbard, la autora trabaja con conceptos similares a los de Cohen Cruz y afirma que:

Lo que hace particular al CCD es la simultaneidad de lo político y lo espiritual. La utilización de virtudes únicamente humanas para expresar cada contribución cultural de la comunidad en una tarea común de comprensión y reparación del mundo que compartimos (Goldbard, 2010: 83).

La autora reconoce la influencia de Freire y Boal en las expresiones teatrales de la cultura comunitaria para el desarrollo, e identifica como la experiencia más conocida al *Teatro para el desarrollo*, donde un grupo de personas que se encuentran fuera de la comunidad comienzan a desarrollar actividades artísticas en un territorio específico para promover el

---

<sup>36</sup> La autora distingue cuatro principios que caracterizarían al CBP: un contexto específico del cual surge la práctica, la reciprocidad (basada en el diálogo y escucha entre los artistas y los vecinos), *Hyphenation* (con lo que se refiere a la conexión entre la estética y cualquier otra disciplina como la educación, la construcción comunitaria o la psicología), y la cultura activa (basada en la inclusión y la idea de que todos tienen un potencial creativo que explorar). También identifica en esta práctica un trabajo con la memoria colectiva (storytelling) donde importa más el proceso de construcción que el producto teatral (Cohen Cruz, 2005).

desarrollo cultural y la transformación social de ese lugar. Se destacan la promoción de valores que promueven la acción colectiva para la solución de problemáticas comunitarias locales, las que usualmente se generan articuladamente con las instituciones, aunque se mantiene una posición crítica hacia ellas (Goldbard, 2010).

En este recorrido hemos visto que el teatro comunitario argentino puede vincularse con expresiones culturales de Estados Unidos y África, con las que comparte metodologías de acción, estrategias de obtención de recursos, estructuras organizativas y postulados ideológicos. Cohen y Goldbard establecen que el principal objetivo de estas expresiones se encuentra en el desarrollo cultural y social de las comunidades, el cual se construye a través de prácticas artísticas promovidas fundamentalmente de personas ajenas a la comunidad y se vinculan a ella con un objetivo específico.

En su libro *Community Theatre: Global Perspectives* (Teatro comunitario: perspectivas globales), Van Erven afirma que el teatro comunitario es un fenómeno mundial, que se manifiesta en cada lugar de un modo particular y con estilos diferentes, pero que se ve unido por enfatizar lo local y las historias personales en sus relatos (antes que textos dramáticos preexistentes). Los mismos son procesados a través de improvisaciones y luego se les da forma, colectivamente, bajo la guía de un director de teatro profesional, o artistas amateur residentes de ese territorio (2001).

Este autor aborda en su libro seis casos de teatro comunitario en diversas partes del mundo (Filipinas, Los Ángeles, Holanda, Costa Rica, Kenia y Australia), donde identifica elementos comunes en la práctica teatral y fundamentalmente en el vínculo que la misma genera con la comunidad. Este autor concibe al teatro comunitario como una práctica artística vinculada a procesos de intervención sociocultural, que encuentra sus raíces en expresiones de contra cultura, formas de teatro radical, anticolonialistas y educativas de las décadas del '60 y '70 (Van Erven, 2001). Ubica el origen de la categoría en la década del '20, cuando el profesor de Harvard Alexander Drummond la utilizó para explicar la experiencia de un programa de extensión universitaria sobre teatro en comunidades rurales. Uno de los estudiantes de Drummond, llamado Robert Gard, fue quien luego acuñó el término *grassroots theater* (teatro de raíces) en la década del '50, para denominar un tipo de teatro que debe ser significativo

para la gente de una comunidad, fundamentalmente aplicado a territorios rurales (Van Erven, 2001; Cohen Cruz, 2005).

A pesar de la particularidad que le brinda a cada grupo su arraigo territorial, Van Erven especifica rasgos análogos a los del teatro comunitario argentino: trabajo sobre historias locales y personales, creación colectiva, participación de los propios vecinos en las obras, y el espacio público como escenario. El autor ubica a este teatro por fuera de los circuitos comerciales, enfatiza su capacidad de construir estéticas emergentes y fomentar la apertura de espacios de expresión para grupos silenciados, generando lazos culturales inter-regionales.

Como hemos visto, dentro de la heterogeneidad de clasificaciones, hay autores que han adoptado la denominación de *teatro comunitario* para nombrar diversas expresiones artísticas en otras partes del mundo. Es preciso conocerlas para comprender profundamente las similitudes y diferencias con el caso argentino y, particularmente, con el de Rivadavia, no sólo para dilucidar clasificaciones teóricas o clasificaciones, sino también para dar cuenta de la difusión y diferenciación que ha adquirido la práctica a nivel global, así como las especificidades del caso de estudio.

Hasta aquí reconstruimos desde un doble frente conceptual/histórico el vínculo existente entre los conceptos teatro y política, dando cuenta de experiencias concretas que funcionaron como antecedentes metodológicos, ideológicos y pragmáticos del teatro comunitario argentino. En el siguiente capítulo desarrollaremos las elecciones epistemológicas, teóricas y metodológicas que sustentan este trabajo.

## CAPITULO II

### Elecciones epistemológicas, teóricas y metodológicas

“¿Acaso no es real también aquello que no emerge, pero que se agita como magma en los sueños y la voluntad de los actores?” (Zemelman, 2012: 169)

#### 1. Una mirada desde la epistemología crítica

Para dar cuenta de las elecciones teóricas y metodológicas que atraviesan esta investigación, comenzaremos explicitando nuestra postura epistemológica: el modo en que concebimos la construcción de conocimiento, que parte, a su vez, de una idea de concebir a la realidad.

Consideramos, junto con Zemelman (1990), que es necesario partir de tres supuestos sobre la realidad: que la misma es *movimiento* –lo que nos permite rescatar su carácter abierto e inacabado-, que es un proceso multidimensional –por lo tanto para estudiarla hay que valerse de múltiples dimensiones analíticas-, y que sintetiza diversos procesos temporales. En ella se articula una doble dimensión histórica/política que incorpora la idea de lo *potencial* como parte del análisis. Lo potencial como aquello “posible” o que *está dándose*, lo que implica la posibilidad de “captar la realidad en transformación” (De la Garza, 2001). Esta postura habilita la posibilidad de pensar la temporalidad del fenómeno no sólo considerando su pasado y la vivencia del presente, sino también incluyendo una proyección hacia el futuro.

La epistemología crítica adoptada, surge como alternativa capaz de abordar este desafío a partir de la comprensión de la realidad como algo dinámico y fundamentalmente, construida por sujetos que simultáneamente actúan en direcciones opuestas. En esa construcción, la operación de pensamiento realiza un movimiento *concreto-abstracto-concreto*, en tanto no se parte de la teoría para luego observar la realidad, sino que, a la inversa, se parte de lo observable para luego construir herramientas abstractas que permitan reconstruir esa realidad compleja<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Como explica De la Garza (2001: 11): “Zemelman propone iniciar el problema problematizándolo y abordarlo a través de la desarticulación de conceptos, seguir hacia una descripción articulada y posteriormente hacia otra articulada que sería la nueva teoría”.

A partir de la descripción articulada de las dimensiones que atraviesan nuestro objeto de estudio, se buscará aprehender las dimensiones que componen esa articulación, a través de *conceptos ordenadores* que permitan desagregar esas dimensiones analíticamente. Por otra parte, consideramos que para poder ver la interrelación dialéctica entre “lo macro en lo micro” es necesaria la construcción de *mediaciones*. Esta perspectiva que adoptamos concibe al análisis de la coyuntura como una herramienta que posibilita dar cuenta de la *potencialidad*, es decir, de reconocer una relación entre esa realidad visible, observable, y algo que no está (o está oculto o todavía no ha pasado, de potencia a “acto”) y que implica un cambio posible en la realidad visible. Se buscará también construir conocimiento a partir de un modo “disciplinariamente inclusivo”, donde los lenguajes de otras manifestaciones del conocimiento, como por ejemplo las artes (teatro, literatura, entre otras), nutran los modos de nombrar para potenciar las significaciones y multiplicar los sentidos de los procesos que se quieren investigar.

Considerando que todo espacio histórico es un “escenario de acción de los sujetos” (Zemelman, 2012), la epistemología crítica propone reconocer al sujeto, tanto en los procesos históricos que se investigan como en su rol de “cientista social”. En relación al “sujeto investigador”, plantea cuestiones en torno a la finalidad del estudio, la relevancia del tema en el contexto actual, y la clarificación en torno a las posturas y valores desde las cuáles se observa la realidad. Estas cuestiones apuntan a problematizar la subjetividad del investigador, que, a la vez, tendrá en cuenta el contexto en el que se encuentra, y la manera en que esto determinará también sus decisiones. Este sujeto-investigador que piensa y se re-piensa deberá dar cuenta de la emergencia de actores nuevos, y de subjetividades que quizá se transformen en nuevos sujetos políticos. Tomará en cuenta, sin embargo, que para que los sujetos emerjan como nuevos sujetos políticos será necesario no sólo que se organicen, que construyan prácticas y discursos, sino que además elaboren un proyecto propio capaz de configurar una nueva visión sobre la realidad.

Conscientes de que la puesta en práctica de la epistemología crítica implica gran rigurosidad en las distintas etapas del proceso de construcción de conocimiento, se considerará el contexto donde sucede el fenómeno a partir de la recuperación de la historicidad y la articulación de diversas dimensiones analíticas. Estudiar la multidimensionalidad de la realidad implica

organizar el propio pensamiento a partir de un movimiento dialéctico de *conciencia y voluntad*, que involucra a su vez la ubicación del sujeto-investigador en una perspectiva particular que lo atravesará y condicionará. La idea de subjetividad historizada sintetiza la pretensión de conciencia en la construcción de conocimiento, a la vez que propone un procedimiento análogo en torno al estudio de los sujetos sociales, y de los espacios como “escenarios de sujetos”.

A partir de una lógica de pensamiento particular la realidad social se nos presenta como una constelación de relaciones donde conviven múltiples espacios y temporalidades necesarias de problematizar. Los procesos *transcoyunturales* (estructuras como cristalizaciones de procesos que se han solidificado más allá de la coyuntura) y las *situaciones* (que conforman una determinada coyuntura) nos permitirán delimitar niveles de análisis que conjuntamente configurarán un momento histórico. Al estudiar la especificidad del fenómeno en forma tan compleja, seremos capaces de dar cuenta de su potenciación en el contexto y reconocer una multiplicidad de posibilidades de futuro. Pero para hacerlo deberemos volver una y otra vez a problematizar los puntos de partida y la perspectiva desde la que comenzamos a trabajar, asumiéndonos como sujetos sociales autónomos. Es lo que Zemelman denomina el “para qué construimos conocimiento” (2012), el objeto, la funcionalidad y el fin de la investigación, que es fundamental en la toma de decisiones respecto a la definición de un recorte.

## **2. Algunas coordenadas teóricas**

### **2.a. Historicidad-ideología-utopía-proyecto**

Uno de los conceptos clave en este trabajo es el de *historicidad*, la que entendemos como una “lógica de descubrimiento, una forma de pensar desde lo específico hacia las potencialidades de alternativas posibles de construcción” (Zemelman, 2012: 35); este concepto nos permite alcanzar la complejidad y profundidad propias de los procesos o dinámicas constitutivas (Zemelman, 2006). La *historicidad* del fenómeno está atravesada por un doble movimiento: un desenvolvimiento “histórico-natural” *diacrónico* (las transformaciones generales de las estructuras dominantes de la sociedad), y un movimiento *sincrónico* o interno que se refiere al

momento de las prácticas que direccionan los procesos sociales. Entendemos, entonces, la *historicidad*, en una doble acepción: “como fruto del pasado y como presente que contiene las posibilidades de futuro” (Zemelman y Valencia, 1990).

Este abordaje de la realidad del fenómeno nos habilita a distinguir la participación concreta de los actores sociales en los recorridos históricos, a comprender la acción de éstos de manera procesual y con capacidad de intervención, y a reconstruir tanto las dimensiones culturales pasadas y sedimentadas resignificando sus sentidos en el presente, como las condiciones de emergencia de nuevos actores en la trama social, sus lógicas de constitución y los aspectos potenciales de su acción.

Concebimos a la cultura como un espacio de experiencia donde se enlazan los acervos de sentidos construidos en las redes intersubjetivas (Schutz y Luckman, 2003) y asumimos que esos sentidos se inscriben en los pliegues de *lo social*, escenario donde se desarrollan “un conjunto de prácticas sociales, históricas, sedimentadas, heterogéneas, potencialmente infinitas e indeterminadas” (Retamozo, 2011: 4). El espacio de *lo social* es “donde se decidirá sobre lo que es visible, lo que será públicamente compartido y aceptado como común en esa comunidad” (Morales y Reynales, 2010: 81) es decir, se decidirá sobre lo instituido, entendiéndolo como aquello que está normatizado a través de sistemas de normas elaborados por las instituciones. Nuestro trabajo propone, además, el estudio de aquello que pertenece al orden de la *representación*, de lo *imaginario*. Nos referimos a las figuras, formas o imágenes que los sujetos llaman *realidad*, y que constituyen los *imaginarios sociales*: órdenes de sentido de una producción de significaciones colectivas, que al ser producidas se transforman constantemente (Castoriadis, 1993).

Retomamos la reflexión que realiza Retamozo (2011) en torno a los sujetos políticos para pensar el grupo de teatro. Lo entendemos, entonces, como “una construcción histórico política que tiene su origen en la experiencia colectiva, en la apropiación de la historia, la elaboración de las demandas, acciones, proyectos e identidades” (6). Observaremos las dimensiones señaladas por el autor, contenidas en las dinámicas y prácticas del grupo de Rivadavia, buscando explorar aspectos disputados en el proceso de subjetivación. Es ese proceso contradictorio el que nos interesa indagar en la *historicidad* de nuestro caso, a partir de captar

los micro dinanismos sociales que se desarrollan en el proceso de producción de experiencias no determinadas directamente por lo estructural (Zemelman, 1990), donde no sólo importa la dimensión contextual en la cual el grupo de Rivadavia surge, sino también la acción de los sujetos. Prestaremos atención a los modos de construcción del poder, considerando que el Grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia puede entrar en alianzas que implican hegemonías de unos sujetos sobre otros, de acuerdo a las posibilidades y potencialidades presentes en el contexto y en el grupo (De la Garza, 1992). A través de la observación de estos elementos en los *micro dinanismos sociales* (Zemelman y Valencia, 1990), seremos capaces de analizar cómo el grupo configura sentidos colectivos articulados y vuelve significativas determinadas situaciones. En otras palabras, podremos ver la posible constitución de una *subjetividad colectiva* (Retamozo, 2009b).

En ese marco de tensión donde se tejen las alianzas y disputas materiales y simbólicas, la pregunta por la *institucionalización* adquiere relevancia. Con esta noción Cortés (2008: 1) hace referencia a “la capacidad estatal de enfrentar el conflicto social y ponerlo en sus propios términos, adecuándolos a los mecanismos de la sociedad capitalista”. Este autor sostiene que “sólo una concepción dialéctica del Estado que conciba sus aparatos como cristalización de correlación de fuerzas en el orden social permite pensar la complejidad de la relación ente las luchas sociales y su dimensión estatal” (Cortés, 2008: 12). Con esta idea queremos remarcar el hecho de que la autonomía de las luchas colectivas que surgen por fuera del Estado deben ser pensadas como una *tensión* entre ambos (colectivo y Estado) que no pretende resolverse, sino como un proceso de permanente disputa. Como el Estado siempre está presente en el conflicto social, “la concepción de Estado que tenga una organización juega un rol protagónico en las potencialidades transformadoras de la misma” (idem, 26)<sup>38</sup>. Natalucci (2010) coincide en torno a la importancia de definir el rol del Estado en los movimientos sociales, y agrega la distinción entre lo que considera una estrategia *autónoma* y una *heterónoma*. Mientras que la primera estrategia está orientada a construir una propuesta independiente del Estado y su propósito es meramente cuestionarlo, la segunda buscaría generar una intervención con vistas a crear dispositivos que puedan institucionalizarse, pero

---

<sup>38</sup> Nos detendremos particularmente en el estudio de este vínculo en el caso del grupo de Rivadavia, ya que el Estado ha sido desde el inicio un actor importante en su desarrollo.



sin por ello adherir a una doctrina política. Es decir, que estos dispositivos podrían “ratificar, instaurar o redefinir derechos” (Natalucci, 2010: 92). Tanto Natalucci como Cortés coinciden en que se trata de disputas simbólicas –esto torna importante el estudio de los productos culturales y, entre ellos, el teatro- , es decir, disputas por la *representación* que llevan consigo la delimitación de sentidos, luchas de poder e intereses materiales.

Hemos observado que las prácticas del grupo de Rivadavia son heterogéneas y complejas porque abarcan desde proyectos disputados en instancias políticas tradicionales, hasta expresiones culturales y artísticas de distinto alcance y trascendencia. Teniendo en cuenta que estamos frente a acciones no confrontativas (como protestas, piquetes, huelgas), los *repertorios de acción* (Tilly, 2002) y modos de visibilizar los discursos construidos por el grupo, se inscriben en terrenos institucionales de disputa estatal-administrativa. Por ese motivo, estaremos alerta a las disputas, tensiones y negociaciones permanentes de los actores y a la construcción de *expectativas* (Melucci, 1994) conjugadas en el *proyecto*<sup>39</sup> elaborado por el colectivo (Zemelman, 1990). Uno de los espacios de análisis que abordaremos en torno al proyecto es de la elaboración de las *demandas*<sup>40</sup>, en tanto las mismas condensan tres registros pertinentes para explorar la subjetividad: la petición o reclamo, el deseo y el reconocimiento (Retamozo, 2009b).

Los contenidos del proyecto dependerán de:

La forma específica en que se resuelva la relación entre la necesidad y la utopía, entre el presente y el futuro (...) en cómo se plantee la definición de las relaciones sociales, en función de sus posibilidades de transformación (...) porque el proyecto es la conciencia de construcción de historias futuras y el despliegue de prácticas para lograrlas” (Zemelman y Valencia, 1990).

Estos autores sostienen que la *necesidad*, la *utopía* y la *experiencia* son tres planos de análisis fundamentales para discutir sobre la construcción de subjetividades sociales. Afirman que:

---

<sup>39</sup> De la Garza apunta que el proyecto no aparece de inmediato, porque tanto los proyectos de los sujetos así como sus identidades puede ser de niveles diversos, social, temporal y espacialmente” (1992: 45)

<sup>40</sup> Si bien Retamozo (2009b) distingue entre *necesidad* (como hecho biológico) y demanda (mediada por el lenguaje), tomaremos la idea de *necesidad* esbozada por Zemelman y Valencia (1990: 97), que alude también a la necesidad del colectivo de reproducirse como tal.

La definición, jerarquización y explicitación colectiva de las necesidades, así como de sus formas y mecanismos de resolución, dan cuenta del primado de lo reproductivo, de lo prospectivo, de lo rutinario o innovador. Es decir, que habla de la posibilidad de constitución de los sujetos (...) en este sentido, sólo cuando la necesidad no sea únicamente sujeción sino también impulso creador, el colectivo podrá dotar de capacidad de concreción y de poder al proyecto en el que se reconoce” (1990: 93-95)

Respecto de la utopía, Proaño sostiene que los grupos de teatro comunitario comparten una *ideología*<sup>41</sup> que genera un efecto de verdad histórica para el espectador/vecino, pero que es “la función discursiva de proyección de lo posible como diferencia en el futuro, lo que define a estos discursos como utópicos” (2013: 33). La función utópica del discurso parte de la crítica a una realidad específica y tiene sentido sólo cuando se refiere a ella, permite construir otra imagen del futuro y dar continuidad a las acciones presentes.

Thompson pone el foco en los valores y los sentimientos que mueven e impulsan a los actores, pues dice que hay un nexo ineludible entre el cambio histórico y la *conciencia moral*: “el pensamiento utópico no está más allá de la crítica del sentido y del sentimiento, aunque los procedimientos deban estar más próximos a los de la literatura creadora que a los de la teoría política” (en Anderson, 2012: 181). Por otra parte, las *utopías* que se cumplen en la dinámica comunitaria no son revolucionarias en sentido estricto, sino que se trata de pequeñas transformaciones que se manifiestan en la cotidianidad (Proaño, 2013).

Consideramos junto con Proaño Gómez (2013), que tanto la *ideología* como la *utopía* son categorías pertinentes para pensar los proyectos e iniciativas del Grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia, porque ambas habilitan la reflexión en torno a la construcción de imaginarios colectivos que adquieren “cuerpo” en la práctica concreta, y se activan en el hacer. Ricouer (2000) explora estas categorías de modo crítico, buscando comprender cómo estas construcciones -que operan en la dimensión del pensamiento colectivo- pueden adquirir fines específicos en un proceso histórico concreto<sup>42</sup>. Para el autor francés *utopía* e *ideología* se entrecruzan en el imaginario social, produciendo una tensión entre un impulso de integración

---

<sup>41</sup> Utilizamos una concepción de *ideología* análoga a la de Proaño (2013), entendiéndola como un sistema de ideas y sin connotación negativa.

<sup>42</sup> Para Ricouer (2000), la *ideología* opera en tres niveles (distorsión o disimulo, dominación y legitimación e integración), que pueden habilitar los mecanismos para la instalación de un régimen autoritario y simultáneamente fortalecer la identidad de una comunidad. Mientras que la *utopía* permite que el ejercicio de imaginar otro modo “de ser de lo social”, poniendo en cuestión el orden establecido y generando una idea irrealizable de la comunidad perfecta (359).

y otro de subversión. Al respecto y en conexión con lo anterior, Marc Bloch reinterpreta el concepto de *utopía*, y afirma que ésta expresa en múltiples dimensiones de lo humano y que tiene la capacidad de vincular lo pasado con la idea de futuro, creando un espacio donde surge “lo nuevo”. Desde esta perspectiva, el *utopismo* es capaz de rescatar “los residuos revolucionarios en las ideologías (...) para buscar los elementos anticipadores y separarlos de aquellos de índole más regresiva” (Retamal, 2007: 8).

Consideramos que tanto *utopía* como *ideología* son dos categorías útiles para comprender mejor la práctica teatral, en tanto estas construcciones constituidas en el nivel del pensamiento, se manifiestan en la praxis y son puertas de acceso a los modos en que los miembros del grupo piensan su actividad y la llevan a cabo. El papel de la utopía es, al decir de Zemelman y Valencia (1990), una expresión de la *subjetividad* que incorpora la dimensión futura como potencialidad del presente. Esa articulación de temporalidades la estudiaremos en el nivel de la construcción de imaginarios sociales, que es el terreno en donde “se despliega, formulando y reformulando la relación entre lo vivido y lo posible, entre el presente y el futuro” (idem, 94).

Al decir de Funes “no es lo mismo ‘lo social’ que la ‘experiencia de lo social en el individuo’, ya que experimentar subjetivamente la experiencia del otro implica acceder a ella como signos” (2004: 98). Esta experiencia “subjetivada” sería lo que Williams (2009) denomina como *conciencia práctica*, definida como la conjunción de la trama espacio-temporal de la cual los actores hacen uso para organizar sus actividades cotidianas. Es allí donde hay que explorar los procesos de elaboración de sentidos y configuración de la experiencia.

La dimensión experiencial abre un abanico de posibilidades analíticas donde la subjetividad adquiere protagonismo, porque se trata de comprender cómo la práctica es experimentada por los mismos vecinos-actores y vecinos participantes. En palabras de De la Garza (1992: 40), comprender “cómo y por cuál proceso el objeto adquiere significado para el sujeto y cómo ese significado puede orientar la acción del segundo y cómo la acción impacta en el proceso de

significación”<sup>43</sup>, o como dicen Zemelman y Valencia (1990: 94), cómo “la experiencia da cuenta de la objetivación de lo potencial, de la transformación de lo deseable en posible”.

Entendemos la categoría thompsoniana de *experiencia* como “instancias y niveles que son de hecho actividades, instituciones e ideas humanas (...) hombres y mujeres en su vida material, en sus determinadas relaciones, en su experiencia de las mismas y en la conciencia que tienen de esa experiencia” (Thompson, 1981: 158). Además, reconocemos una serie de *mediaciones* entre la estructura y la experiencia de los participantes, que será fundamental indagar a través de la reconstrucción de procesos de significación y del análisis de otros documentos<sup>44</sup>.

El aporte de la fenomenología nos invita a explorar los procesos de construcción de significados incorporando el componente “sensible” y la dimensión imaginaria de las significaciones sociales que se construyen desde *lo cotidiano*, ya que entendemos que “es en esa producción de sentidos donde se juega la sociabilidad de la alteridad, donde la alteridad es metabolizada” (Lindón, 2000: 9). Reguillo afirma que es en las retóricas de lo cotidiano donde se pueden encontrar pistas para entender el cambio social porque, al decir de Giddens, las estructuras sociales son a la vez “habilitantes y constrictivas”, y es en esa *franja de indeterminación* donde los actores libran sus batallas simbólicas por el proyecto societal (2000: 79). En esta tesis nos interesa dar cuenta de esta *franja de indeterminación* en el caso de Rivadavia, porque ese es el escenario en donde se dan las disputas por el sentido que estructuran las significaciones, y que nos permiten dar cuenta de cómo en las “retóricas de lo cotidiano” existe capacidad de reconfigurar el orden social.

Luckman y Schutz (2003) brindan las claves para poder incursionar analíticamente los *marcos comunes de interpretación* donde se construyen las significaciones, considerando que allí se juegan diversas temporalidades<sup>45</sup>, se entretajan las configuraciones de la *experiencia* y se

---

<sup>43</sup> El mismo autor apunta diversos campos que se ponen en juego en el proceso subjetivo: conocimiento, valores, personalidad, razonamiento cotidiano (De la Garza, 1992).

<sup>44</sup> Ver metodología

<sup>45</sup> Dentro del ordenamiento temporal del mundo de la vida cotidiana encontramos el *tiempo del mundo*, *la estructura temporal de la esfera de alcance* y *el tiempo subjetivo*. Cada una de estas temporalidades a su vez se subdivide en para alcanzar una mayor profundidad analítica (Luckman y Schutz, 2003).

articula la historicidad del mundo con la historicidad de la situación subjetiva<sup>46</sup>. En torno al abordaje analítico de la dimensión experiencial retomamos el interrogante planteado por Valencia: “¿En dónde más que en la experiencia radica la posibilidad de unir pasado, presente y futuro?” (2006: 46). Con esta pregunta la autora se interroga por la incorporación de la “subjetividad sobre el tiempo” de los actores en su vida real: “la riqueza de sus percepciones temporales, de sus memorias y olvidos, de sus esperanzas y proyectos” (47), porque:

En la experiencia concreta, estos correlatos subjetivos de la trascendencia del tiempo del mundo se intersecan; mi duración interior se inserta a la vez en el tiempo del mundo y en el tiempo social, y se relaciona con el tiempo biológico del cuerpo (Luckman y Schutz, 2003: 110)

Koselleck destaca los conceptos de recuerdo y esperanza, que reelaborados bajo las categorías de *experiencia* y *expectativa*, condensan la idea de cómo, a partir del paso del tiempo, “la historia madura en el medio de determinadas experiencias y expectativas” (1993: 337). Lo interesante de la tesis del autor es que la *experiencia* configura un pasado presente, cuyos acontecimientos han sido incorporados y pueden ser recordados, y allí se fusionan no sólo elaboraciones racionales sino también estructuras inconscientes. En el caso de la *expectativa*, se trata de un futuro presente, que apunta al todavía-no, a lo que está por ser descubierto. Es lo que Zemelman (2012) llamaría *potencialidad*, esa semilla que está sembrada (aún no germinada), que si bien puede explorarse en el presente condensa ideas sobre el futuro, porque “toda experiencia está orientada hacia el futuro” (Luckman y Schutz, 2003: 232).

Esta perspectiva nos lleva a comprender que en la dicotomía presente-futuro se incorpora una mirada del pasado, y que las temporalidades se modifican al momento de definir el carácter colectivo del proyecto. Con esto nos referimos a que situamos en la instancia de elaboración de un proyecto político -el momento de la articulación de estas temporalidades-, porque para construir expectativas de futuro, es preciso tener en cuenta la situación presente y la sedimentación de las trayectorias pasadas, tal como afirman Zemelman y Valencia (1990), que sitúan en el momento del proyecto la construcción de historias futuras y el despliegue de prácticas para lograrlas. A esto agrega Koselleck, que la experiencia procedente del pasado es

---

<sup>46</sup> Los autores destacan que “el desarrollo de la conciencia subjetiva de la coacción y la libertad mismas depende de complejas causas sociohistóricas (...) porque el individuo aprende dentro de esos límites qué se puede soportar y qué es insoportable (...) se aprende no sólo el *qué* sino también el *cómo*” (Luckman y Schutz, 2003: 107)

*espacial* porque está reunida formando una totalidad en la que están simultáneamente presentes muchos estratos de tiempos anteriores y no se puede medir. En cambio, el *horizonte de expectativa*, del que ya hemos hablado, se proyecta hacia el futuro, porque abre la posibilidad de una nueva experiencia, aunque aún no se la pueda ver. La ruptura del horizonte de expectativa funda una nueva experiencia, y la tensión entre ambas empuja el tiempo histórico (1993)<sup>47</sup>.

## **2.b. Procesos de memoria - identidad narrativa**

Como material narrativo, relato y texto ficcional, el texto dramático de la obra *La historia se entretiene desde abajo y se cambia desde la comunidad* aglutina sentidos de gran riqueza para explorar en nuestra investigación. Retomando lo anterior planteamos trabajar con el texto dramático teatral como un constructo ficcional capaz de abrirnos las puertas a construcciones de sentido y configuraciones identitarias.

Los grupos de teatro comunitario crean sus producciones a través de operaciones de memoria, donde los vecinos-actores les otorgan diversos sentidos a los acontecimientos del pasado. Este ejercicio de *memoria colectiva*<sup>48</sup>, entendida como la memoria de un grupo de personas, es de carácter limitado y selectivo (Jelin, 2002) e implica tanto la presencia del recuerdo, el silencio, el olvido y la nostalgia en el mismo proceso (Cuesta Bustillo, 1998) como la imposibilidad de una historia “neutra” y “objetiva”.

Creemos que hay numerosos elementos que intervienen en la determinación de una perspectiva de reelaboración histórica, entre ellos las transformaciones y la capacidad performativa de la tradición. Tal como afirma Williams, la tradición ha sido considerada como un “segmento histórico inerte de la estructura social (...) pero la realidad es que es una

---

<sup>47</sup> Valencia destaca que el *presente* tiene la “prerrogativa de la historicidad”, porque sólo desde él es posible conocer el pasado y prefigurar el futuro (2006).

<sup>48</sup> La definición clásica de Memoria colectiva es la evocada por Halbwachs como “el conjunto de recuerdos reconocidos por un determinado grupo”(1968) , mientras que Todorov la definió como una “memoria pública o comunidad de pensamientos” (2000). Para Jedlowski, es “la acumulación de las representaciones del pasado que un grupo produce, mantiene, elabora y transmite a través de la interacción entre sus miembros” (Bellelli & Curci, 1999). Para Candau (2008) la *memoria colectiva* es una metáfora que junto con otras -como memoria común o memoria social - intenta expresar la existencia de una memoria compartida por un grupo de personas.

fuerza activa configurativa” (2009: 158). Tanto este mismo autor como Hobsbawn (1990) - por nombrar sólo algunos- elaboran reflexiones en torno a la tradición como un conjunto de reglas incorporadas, transmitidas colectivamente, que son pasibles de ser reelaboradas, re pensadas y resignificadas a la luz de un proceso social presente.

Williams (2009) habla de una *tradición selectiva*, enfatizando que hay una versión “intencionalmente selectiva” del pasado configurado, que resulta operativo en el proceso de definición e identificación cultural y social. El autor afirma que:

Es en los puntos vitales de conexión en que se utiliza una versión del pasado con el objetivo de ratificar el presente e indicar direcciones de futuro, donde una tradición se vuelve a la vez poderosa y vulnerable (...) esta lucha por y contra las tradiciones selectivas constituye comprensiblemente una parte fundamental de toda la actividad cultural contemporánea (160-161)

Este carácter selectivo de la memoria involucra un proceso donde la capacidad creativa del sujeto es central, sus problemáticas actuales e imaginarios de futuros posibles moldean la reapropiación de los elementos tradicionales, los que son reproducidos o transformados bajo el matiz de una preocupación presente. En el proceso de *invención* de la tradición y de su reproducción juegan un rol fundamental los procesos identitarios, puesto que las identidades se construyen dentro de la *representación*. Tal como afirma Hall, es importante dilucidar “cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos” (2003: 18). Es decir, que las identidades se producen en ámbitos históricos e institucionales que implican interacciones reales o imaginarias en el presente, pasado y futuro (De la Garza, Ramírez y Moreno, 2010), pero a la vez poseen una dimensión imaginaria y simbólica que se vincula a la narrativización del yo, lo que les confiere un aspecto ficcional (Hall, 2003).

Si bien no realizaremos un análisis del discurso, sabemos que el enfoque discursivo analiza la identificación como una construcción “siempre en proceso” (Hall, 2003), y que la misma se corporiza en prácticas, categorizaciones y tipificaciones a través del lenguaje, porque éste es un sistema socialmente objetivado de sentido, basado en idealizaciones y anonimizaciones de la experiencia subjetiva inmediata y que contiene los resultados de la constitución de tipos y la variación de tipos que han sido acumulados durante muchas generaciones (Luckman y Schutz, 2003). Esto nos sirve para pensar, junto con Paul Ricouer, que el lenguaje aparece como un saber del campo práctico (Néspolo, 2007), donde el *relato* y la *narración* tienen el poder de

guardar las acciones y las palabras, que son efímeras, y sólo se preservan cuando “son contadas” (Di Pego, 2008). Paul Ricoeur y Hayden White destacan las potencialidades de la narrativa como un “metacódigo universal humano sobre cuya base pueden transmutarse mensajes transculturales” (White, 1992: 17). Éste último recupera la idea del francés en torno a la importancia de la trama en el relato, a través de la cual “una secuencia se configura a fin de representar simbólicamente lo que de otro modo sería inexpresable en el lenguaje: la naturaleza inevitablemente aporética (paradójica) de la experiencia del tiempo”<sup>49</sup> (183).

Néspolo coincide con Ricoeur y White al afirmar la importancia de la representación simbólica y de la trama narrativa pues afirma que:

El discurso poético transforma en lenguaje aspectos, cualidades y valores de la realidad que no tienen acceso al lenguaje directamente descriptivo y que sólo pueden decirse gracias al juego complejo entre la enunciación metafórica y la transgresión regulada de las significaciones corrientes de nuestras palabras. Es decir, el enunciado metafórico tiene el poder de re-describir una realidad inaccesible a la descripción directa (2007: 3)

Para este trabajo retomamos la categoría de *identidad narrativa* que elabora Ricoeur (1995, 1996) a través de una reflexión en torno las características que asume la identidad como “la historia de una vida”. Parte de los términos *idem* e *ipse*, entendiéndolo por el primero aquello estable, que no cambia a través del tiempo, y por el segundo, la capacidad de atestar uno mismo ante otro (Naishtat, 2005). Esta doble acepción da cuenta de que en la misma identidad hay aspectos que permanecen y otros pasibles de ser transformados en el devenir histórico. Pero fundamentalmente nos interesa destacar la importancia del relato como un espacio de reinterpretación de la acción y auto reconocimiento, donde el lenguaje juega un rol fundamental y permite acceder a configuraciones temporales subjetivas. La *identidad narrativa* habilita un análisis atravesado por las tres temporalidades - pasado, presente, futuro - que se unen por medio de la actividad del narrar (Blanco y Martín, 2003).

---

<sup>49</sup> Además nos interesa remarcar que la especificidad narrativa de un acontecimiento permite una redescipción de *lo real*, genera tramas y figuras que enriquecen nuestra condición temporal de agentes por las variaciones imaginativas que nos ofrecen (...) es “una síntesis del tiempo cosmológico y tiempo fenomenológico, es un tercer tiempo, un tiempo mixto que sintetiza las tensiones entre el tiempo de la conciencia y el del mundo físico” (Silva, 2006: 114).



Recuperamos, entonces, la idea de la narrativización del lenguaje como un mecanismo para preservar acciones pasadas, otorgarles sentido y aprehender el quién de la acción (Di Pego, 2008). Desde esta perspectiva, la narración puede representar simbólicamente la experiencia humana de la estructura temporal organizada en pasado, presente y futuro. Esta organización temporal admite una continuidad de la repetición de acciones, a lo largo del tiempo y de las generaciones, las cuales generan a su vez significados. Dentro de este esquema la ficción narrativa puede iluminar la estructura profunda de la conciencia histórica porque el hecho de contar una historia permite el acceso al esquema temporal de la experiencia humana, experimentada a través de acciones, sentidos y significados (Fernández, 2013).

De la Garza, Ramirez y Moreno (2010) afirman que la *identificación* no es sólo el resultado de las categorizaciones o tipificaciones, sino también el resultado expresado por las metáforas, la metonimia, la analogía, la hipergeneralización y otros recursos retóricos. Este tipo de operaciones atraviesan los productos artísticos, en nuestro caso particular, el texto dramático teatral. Allí prestaremos principal atención a estas figuras retóricas, fundamentalmente a la metáfora, que tiene la capacidad de “producir una innovación semántica que se edifica sobre las ruinas de una imposible interpretación literal” (Presas, 1997:132) y permite re-describir realidades inaccesibles a la descripción directa (Néspolo, 2007).

Finalmente, considerar el texto dramático como un *dispositivo de enunciación* (Verón, 2004) nos permite definir allí la figura de quién habla (enunciador), la imagen de aquel a quien se dirige (enunciatario), y la relación que entre ambos se propone. En este sentido, el *dispositivo* es aquella materialidad sobre la cual se inscribe la subjetividad (Suárez, 2014).

## **2.c. Teatralidad/es**

Dentro del campo de los estudios teatrales, el concepto de *teatralidad* nos brinda la posibilidad de analizar cómo “*La historia se entreteje...*” nos puede proporcionar información válida sobre las propuestas del Grupo de Rivadavia y el imaginario del colectivo. Entendemos por teatralidades a las:

Redes de significación elaboradas dramáticamente por parte de los diversos productores de discursos, los intereses, visiones de mundo que estas elaboraciones estéticas conllevan

y el modo en que sus articulaciones espectaculares<sup>50</sup> buscan comunicar sus propuestas e imaginarios a las colectividades que configuran su audiencia” (Del Campo, 2004: 27)

La autora amplía el concepto de *teatralidad* al de *teatralidad social*, que propone comprender la esfera pública de la cotidianidad como un escenario en el que se juega el significado y se llevan a cabo las negociaciones de sentido<sup>51</sup>. Del Campo desarrolla esta categoría a partir del análisis de Erving Goffman (2012) sobre las estrategias dramáticas que forman parte de la interacción cotidiana, e incluye en su trabajo tanto las teatralidades de la vida cotidiana como los modos en que las mismas se incorporan a las expresiones teatrales. La idea de *teatralidad social* nos permite, por un lado, explorar los procesos de construcción y negociación de símbolos que se dan en eventos públicos no estrictamente teatrales, como conmemoraciones y rituales, y que están, a su vez, presentes en el texto dramático de la obra. Por otro lado, al entender la teatralidad social como un escenario donde se articula la elaboración de signos con su anclaje en la vida cotidiana (Del Campo, 2004), podemos reconstruir, a partir del análisis de las herramientas del campo dramático (visuales, lingüísticas, sonoras, espaciales, sensoriales, retóricas, etc.), el modo en el que el significado es creado y comunicado a través de un sistema de signos. Es decir, recuperar a través de la materialidad del teatro (escenario, vestuario, cuerpo de los actores, voces, música) la “multiplicidad de variables que ofrece el espacio y la temporalidad de la representación” (53) como claves interpretativas de las construcciones de sentido que se elaboran en el espacio de la cotidianidad social.

El estudio de estos sistemas de signos hunde sus raíces en el campo de la semiótica teatral, sin embargo, el uso de las herramientas que esta disciplina nos provee, será articulado con una mirada *historizada*, que concibe el texto espectacular y sus elementos como productos sociales y construidos en interacción/ tensión, debido a que “el modo en que se *metaforizan* las realidades, pone en tensión las formas de interrelación que asumen estas negociaciones de

---

<sup>50</sup>En este análisis tomaremos en cuenta tanto el texto espectacular o teatral como el texto dramático propiamente dicho. Al respecto, Juan Villegas distingue al *texto teatral* del *texto dramático* como dos entidades ontológicamente diferentes, utiliza el término *texto espectacular* como sinónimo de *texto teatral*. Esto es: “una práctica escénica que, fundada en textos dramáticos o no, construye un espectáculo de acuerdo con códigos estéticos legitimados en el sistema cultural respectivo” (2005:20)

<sup>51</sup> Esta idea se basa en la propuesta de Roland Barthes del teatro como *máquina cibernética*, productora y modeladora de sensibilidades sociales a través del uso de una pluralidad de códigos teatrales puestos en escena en cualquier espacio (sala, calle, etc.) (Del Campo, 2004).

sistemas de signos en busca de una legítima apropiación de la verdad social” (Del Campo, 2004: 54).

Como el lenguaje artístico (en nuestro caso teatral), es pasible de múltiples interpretaciones debido a su carácter poético, buscamos reflexionar en torno a la construcción de sentidos y, juntamente con ello, plantear la pregunta por la constitución de una identidad *narrativa*.

## **2.d. Rumor**

A lo largo del trabajo de campo registramos flujos de información provenientes de testimonios y observaciones en el campo, cuyo origen era desconocido o había sido transmitido oralmente. La importancia que los vecinos que entrevistamos le otorgaban a estos “decires” nos llevó a considerar la incorporación de la bibliografía sobre el *rumor*, que nos permitiera por medio de esas fuentes, dar cuenta de ciertos procesos de circulación de la información difíciles de registrar para el investigador, pero que juegan un rol preponderante en la construcción de sentidos y en las disputas simbólicas.

Al respecto y mostrando la importancia de la consideración del *rumor*, Shibutani (1966) lo ha estudiado como categoría analítica, enfocándose en su aspecto social colectivo, definiéndolo como un “proceso interactivo entre individuos y grupos, que será afectado y afectará al ambiente social donde actúe, particularmente en aquellas organizaciones en donde exista una estructura de poder formalizada y establecida” (Ritter, 2000).

Por otra parte, en un trabajo clásico sobre el rumor y el escándalo, Gluckman (1963) reflexiona en torno a la articulación del rumor con el mantenimiento de la unidad y de los valores morales de un grupo y lo plantea como un “juego cultural controlado”. En ese juego, el grupo busca confiar en las raíces de su pasado, a la vez que se desatan imaginarios sobre el status y el prestigio. Pero fundamentalmente, estos mecanismos funcionan como un “castigo frente a los excesos”<sup>52</sup> (313). Destacamos de este autor, el abordaje que realiza del *rumor* como una operación social capaz de construir sentidos en torno a situaciones, personajes o cualquier otro elemento que forme parte de la dinámica social de una comunidad. De este

---

<sup>52</sup> La traducción es nuestra

modo, el *rumor* se convierte en un dispositivo de legitimación o deslegitimación con fuerte incidencia en los procesos de configuración de sentidos y disputas simbólicas.

## **2.e. Vecinos-actores, vecinos participantes**

A modo de clarificar la lectura, consideramos pertinente distinguir la categoría de *vecinos*, en tanto sea utilizada para referirse a aquellos vecinos que forman parte del teatro o de aquellos que participan de la Cooperativa La Comunitaria. Con ese objetivo, utilizaremos entonces la categoría de *vecinos-actores* para referirnos exclusivamente a aquellos vecinos y vecinas que participan del Grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia. Por otra parte, cuando hagamos alusión a *vecinos* nos referiremos a los habitantes de los pueblos en general, y llamaremos *vecinos participantes* a aquellos que participen del espacio de La Comunitaria.

## **3. Decisiones metodológicas**

Para indagar procesos que se dan en distintas instancias de *lo social*, echamos mano de herramientas provenientes de diversas disciplinas que puedan ayudarnos a registrar esta complejidad de manera articulada. Coincidimos con Zemelman en afirmar que: “cualquier contenido de un fenómeno tiene que interpretarse y constituirse respetando su desenvolvimiento, lo que obliga a considerar lógicamente a todo fenómeno en su articulación con lo indeterminado” (2012: 125). Esto nos obliga a abordar la multidimensionalidad de estos procesos, y para ello creemos pertinente elaborar un andamiaje de categorías ordenadoras que abarquen con la mayor complejidad posible el movimiento de la realidad y nos permitan dar cuenta de las múltiples espacialidades y temporalidades que la caracterizan. La incorporación de la incertidumbre que Valencia destaca como intrínseca al mundo social, nos obliga a “reconocer la trama de temporalidades y de ritmos –inerciales y transformadores, lentos y rápidos, circulares o lineales– que se conjugan en una realidad concreta” (2006: 47). La reconstrucción de la “incertidumbre” será a partir del binomio dado-dándose, esto es, considerar el fenómeno como un proceso donde conviven diversas temporalidades y en el que se incorpora la temporalidad subjetividad percibida por los sujetos.

Utilizamos herramientas provenientes de la metodología cualitativa, y apelamos a fuentes secundarias que aporten información estadística relevante (en todo caso los mismos brindaron

información contextual y/ o complementaria). Como lo afirmó Geertz (2003), es en la observación y análisis de los hechos sociales y sus relaciones, desde donde se puede acceder a los sistemas simbólicos que estructuran la vida de las comunidades.

La reconstrucción del proceso histórico del caso de Rivadavia es fundamental para nuestros fines, pues sólo así podremos explorar lo hegemónico no sólo en sus procesos activos y formativos, sino también en sus procesos de transformación (Williams, 2009). Fue necesario reconstruir los procesos mediante los cuáles se idearon, gestaron y pusieron en práctica los proyectos del grupo, con el fin de rastrear y analizar allí las tensiones y disputas que los mismos generaron. Se identificaron los actores en juego, los discursos y estrategias que los mismos desarrollaron, tanto en el espacio público como en ámbitos político-administrativos. Para ello trabajamos con entrevistas semi estructuradas a los vecinos-actores, a vecinos no participantes del grupo y a personajes relevantes del ámbito político local. A esto se sumó el registro de los *espacios extraexperimentales* (De la Garza, 1992), es decir, de aquellas situaciones, documentos y /o materiales que rastreamos y analizamos independientemente de los registros testimoniales, como artículos publicados en páginas web, diarios o revistas internacionales, nacionales y locales.

El análisis de los procesos subjetivos cobra importancia en tanto nos interesa indagar los modos en que los vecinos participantes del grupo construyen significaciones, tanto en torno a la práctica teatral como en relación a la Cooperativa La Comunitaria. Para trabajar en la reconstrucción de las lógicas de producción teatral y la identificación de las *historias* que atraviesan la narrativa teatral realizamos entrevistas en profundidad, donde se buscó que el entrevistado “desentierre de la memoria parte de su vida y de su experiencia, que tiene marcados contenidos emocionales” (Sautu, 1999: 43). El criterio que guió la selección de los entrevistados estuvo ligado al grado de participación del mismo en la práctica, fundamentalmente en la instancia de construcción de la obra. Además realizamos observación estructurada (Marradi, Archenti y Piovani, 2007) de los ensayos y puesta en escena de la obra *La historia se entreteje desde abajo y se cambia desde la comunidad*, donde fueron fundamentales las “notas de campo”, porque permiten captar aspectos no verbales, emocionales y contextuales de la interacción (Denscombe, 1999).

Para concluir, reafirmamos que entendemos que la práctica cotidiana del sujeto aparece fenoménicamente como narración, conciencia discursiva y como documento sociológico (Scribano, 2007: 147), por lo que consideramos que la retórica contiene un poder potencialmente disruptivo (Paul de Man, 1978). Por esto es que nos interesa rastrear sentidos tanto en los materiales poéticos como en los elementos paratextuales. Utilizamos herramientas de análisis provenientes de distintos campos disciplinares que han incursionado en el estudio de textos poéticos ficcionales como puertas de acceso al conocimiento histórico, antropológico y sociológico. Algunos de esos campos serán, como ya vimos, la semiótica teatral (Del Campo, 2004), la historia (White, 1978) y la filosofía de la historia (Ricoeur, 2001). En esta línea nos concentraremos en los textos que exploran las capacidades cognoscitivas de las figuras retóricas del lenguaje, y los modos de acceder a los procesos subjetivos a través de ellas.

Respecto a la información ya obtenida al comienzo de esta investigación, contábamos con material recabado a partir del trabajo sobre el Grupo de Teatro Popular de Sansinena para nuestra Tesis de Maestría en Ciencias Sociales, para la cual tomamos contacto con los grupos del Partido de Rivadavia y establecimos lazos con informantes clave. Para esta investigación previa ya habíamos realizado aproximadamente 10 entrevistas exploratorias, anotaciones de campo, observaciones y material de archivo registrados durante los años 2010-2012.

#### **4. Dificultades y sinceramientos**

Consideramos que la propuesta de la *epistemología crítica* abre la pregunta del “para qué” de la investigación, e invita al investigador a repensar-se como cientista social y como actor-sujeto dentro de un contexto académico, institucional y político. La pregunta del “para qué” va ligada al “por qué” se investiga.

En nuestro caso esta pregunta es formulada para despejar dudas y poder sentar una posición política que, creemos, es necesario reconocer. Ello implica considerar riesgos, dificultades y sinceramientos para con la práctica investigativa, que no por quedar implícitos desaparecen, sino todo lo contrario: se potencian y se tornan peligrosos para la investigación.

En primer lugar, nos admitimos como miembros activos del fenómeno del teatro comunitario, ya que participamos en un grupo de la Provincia de Buenos Aires llamado *Teatro Comunitario de Berisso* desde el año 2010. Este acercamiento al fenómeno como “vecinos” da lugar a reflexiones en torno al rol del investigador, a los límites de su práctica y a los riesgos que adquieren las distintas modalidades metodológicas.

Lo que puede ser un límite y un peligro también es una ventaja. La participación en el Teatro Comunitario de Berisso nos permitió acceder a ciertos eventos y reuniones en los cuáles compartimos situaciones, charlas, ensayos y funciones con el Grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia. Consideramos que estas oportunidades fueron de significativa importancia para registrar el accionar del grupo de Rivadavia desde un lugar de “compañero”, que facilitó el intercambio y la socialización con los vecinos-actores.

Las dificultades que registramos en el proceso metodológico tienen que ver, fundamentalmente, con la necesidad de profundizar el “extrañamiento” (Bourdieu, Chamboredon y Passeron, 2002) y tomar distancia de ciertas problemáticas compartidas que generan confusión y tomas de posición en torno a disputas en el ámbito político. Esta cuestión se presenta como un desafío metodológico que abona la reflexión tanto sobre la práctica investigativa como del fenómeno en sí.

En el próximo apartado reconstruiremos, por un lado, las coordenadas demográficas, económicas, políticas y sociales generales del Partido de Rivadavia y de los pueblos que lo conforman, y por el otro, el surgimiento del Grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia y los acontecimientos que marcaron su desarrollo.

## CAPITULO III

### Teatro Comunitario de Rivadavia

Comprender la realidad como una articulación compleja de múltiples dimensiones, implica que, para realizar el análisis de un proceso social determinado, será necesario reconstruir ese entramado de dimensiones. Parte fundamental que nutre los procesos sociales es el marco contextual o situación económica, cultural, social y política contingente en un espacio-tiempo específico, en cuyo seno se encuentra el proceso que nos interesa investigar. En este sentido, el presente capítulo buscará sintetizar aspectos del desarrollo histórico de los pueblos del Partido de Rivadavia que conforman el grupo de teatro, así como también ciertas características demográficas, económicas y geográficas que permiten situar el accionar del grupo en un marco específico.

#### 1. Partido de Rivadavia

El Partido de Rivadavia está ubicado al noroeste de la Provincia de Buenos Aires, en la región de la pampa húmeda, y tiene una superficie de 3.954,92 km<sup>2</sup>. Limita al norte con General Villegas y Carlos Tejedor, al este con Carlos Tejedor y Trenque Lauquen, al sur con Trenque Lauquen y Pellegrini, y al oeste con la provincia de La Pampa. Se encuentra aproximadamente a 510 km de Capital Federal y se accede por la Ruta Nacional n° 33 y la Ruta Provincial n° 70.

Conforman el Partido de Rivadavia las localidades de América (ciudad cabecera), Roosevelt, Sansinena, Fortín Olavarría, San Mauricio, González Moreno, Sundblad, y Mira Pampa. Los parajes de El Balde, Rodeo Chico, La María Inñes y Colonia Viñas, y las estaciones de Badano, Condarco, Valentín Gómez, Cerrito y Villa Sena. Se trata de localidades fundamentalmente rurales, cuyas poblaciones oscilan entre los 20 y los 1200 habitantes<sup>53</sup>. El siguiente cuadro nos brinda información en torno a la fundación y cantidad de habitantes de los pueblos que conforman el Grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia.

---

<sup>53</sup> Datos del CITAB (Centro de Investigaciones Territoriales y Ambientales Bonaerenses). Publicados en el año 2004.



	<b>América</b>	<b>González Moreno</b>	<b>Sansinena</b>	<b>Roosevelt</b>	<b>Fortín Olavarría</b>	<b>San Mauricio</b>
Fundación	1904	1901	1910	1913	1901	1884
Habitantes al 2010 <sup>54</sup>	11685	1610	522	239	1086	18

### Ubicación y detalle del Partido de Rivadavia



*Provincia de Buenos Aires<sup>55</sup>*

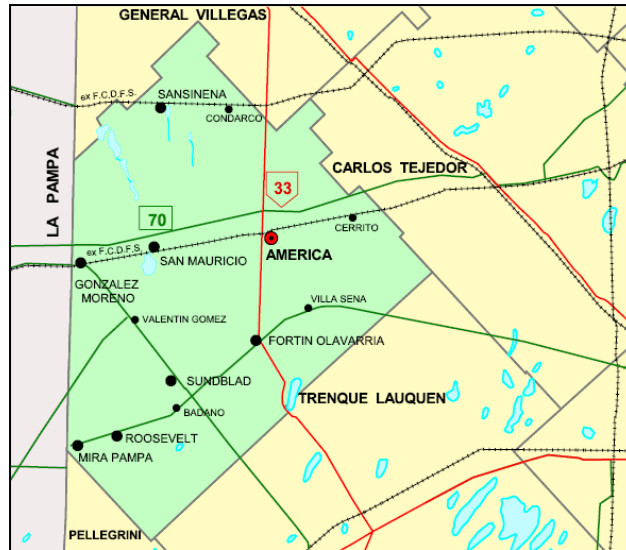


*Partido de Rivadavia<sup>56</sup>*

<sup>54</sup> Según datos del CENSO 2010 realizado por el Indec

<sup>55</sup> Fuente: Municipalidad de Rivadavia (<http://www.rivadavia.mun.gba.gov.ar/images/maparg.gif>)

<sup>56</sup> Fuente: Municipalidad de Rivadavia (<http://www.rivadavia.mun.gba.gov.ar/images/mapaprov.gif>)



*Localidades del Partido de Rivadavia<sup>57</sup>*

### **1.a. Nacimiento del Partido de Rivadavia**

Consideramos pertinente reconstruir de modo general la conformación del Partido de Rivadavia y sus características principales, a modo de contextualizar y situar la experiencia del grupo de teatro en un entramado histórico específico.

El partido de Rivadavia fue oficialmente fundado el 30 de septiembre de 1910 con la promulgación de la Ley n° 3.273<sup>58</sup>. Sin embargo, antes de 1876 ya había tránsito y actividad en esta región, tradicionalmente habitadas por comunidades de pueblos originarios, principalmente araucanos y ranqueles, que fueron disminuidos, masacrados y expulsados por la llamada Campaña del Desierto entre 1878 y 1879. La Zanja de Alsina, construida por éste para marcar una línea divisoria que surque la distancia con los pueblos originarios, se convirtió en una huella simbólica. A su alrededor, los fortines General Conesa y Colazo se establecieron en lo que luego sería tierra sansinense<sup>59</sup>.

<sup>57</sup> Fuente: CITAB (Centro de Investigaciones Territoriales y Ambientales Bonaerenses)

<sup>58</sup> "Nacer, crecer y realizarnos. Rivadavia. 100 años de historias compartidas". Municipalidad de Rivadavia, año 2010.

<sup>59</sup> Idem

Bajo la consigna de “gobernar es poblar” se implementaron políticas para fomentar la inmigración<sup>60</sup>, lo que generó, conjuntamente con el éxodo de europeos que dejaron sus tierras a partir de la Primera Guerra Mundial, una masiva entrada de extranjeros al suelo argentino. Pero esas mismas políticas no permitieron que los recién llegados accedan a la tierra, por lo que se fueron afincando en grandes latifundios pertenecientes a poderosos terratenientes – principalmente alemanes e ingleses- que ya habían comprado esas tierras de manos del Presidente Roca, quien entregó las primeras hectáreas de lo que luego sería el Partido de Rivadavia hacia el año 1882. El aumento de inversiones extranjeras en la región marcó los rasgos europeos de las futuras propiedades y las hibridaciones culturales entre gauchos, gringos y pueblos originarios que se amalgamarían en las generaciones venideras (Orga, 2010).

### **1.b. Conformación de los pueblos**

En este apartado daremos cuenta del proceso de conformación de los pueblos a los que pertenecen los vecinos-actores del Grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia: San Mauricio, Sansinena, Roosevelt, Fortín Olavarría, González Moreno y América.

*San Mauricio* fue fundado el 22 de septiembre de 1884, cuando las tierras pertenecían todavía al Partido de Lincoln. Los impulsores de esta fundación fueron los hermanos Mauricio y Jacinto Duva, llegados de Italia alrededor de 1883. “El rápido crecimiento inicial, la importancia de la vida comercial, la distancia hasta las capitales de partidos ya fundados (Trenque Lauquen y Villegas), dieron impulso a la familia Duva a solicitar la creación de un distrito en su nombre” (Orga, 2010: 159). Inconvenientes políticos y geográficos impidieron que San Mauricio se conforme en el pueblo cabecera, a pesar de estar estratégicamente situado en el centro del Partido y llevar adelante una vida cultural y económica próspera para la época. Las sucesivas inundaciones que azotaron al Partido, la ausencia de vías férreas que pasaran por la localidad, la emigración creciente y los saqueos transformaron a este otrora

---

<sup>60</sup> Como la Ley de Inmigración en el año 1876.

pujante pueblo en una localidad semi destruida y prácticamente deshabitada, donde hoy sólo viven 20 personas.

En el año 1877 el pueblo de *Fortín Olavarría* ya figuraba en los mapas con su nombre actual<sup>61</sup>, pero fue en 1901 que se midió el territorio de la “Reserva Fortín Olavarría” y se comenzó a demarcar el poblado para el remate de tierras, concretándose las primeras escrituras hacia el año 1902 (Orga, 2010). Fortín Olavarría vio nacer a varias estancias y establecimientos que son reconocidos dentro de la historia distrital, por haber realizado un aporte significativo al desarrollo productivo y cultural del pueblo, como por ejemplo las estancias “La Cristina” y “La Criolla”, la fábrica de quesos “San Gotardo” o el “Hotel Ruiz”. Algunas de estas dependencias siguen funcionando, como por ejemplo La Criolla.

En el año 1887, Remigio González Moreno le compró más de 8.000 hectáreas a Ramón Durañona y otras 20.000 a Felizarda Braga de Durañona. “La existencia de una posta, ‘La Revolcada’ de Cirilo Moreno y el lugar por donde pasaría el tren, más las chacras que nacían casi espontáneamente, hicieron posible la instalación de los primeros pobladores” (Orga, 2010: 163). El año fundacional del pueblo de *González Moreno* es 1901, aunque perteneció al Partido de General Villegas hasta 1910, cuando pasó a formar parte de Rivadavia. Allí se instalaron grandes estancias como “Santa Aurelia” y las colonias de Luis Scala y de Francisco Viñas, en tierras arrendadas al terrateniente Drysdale<sup>62</sup>. González Moreno se fundó junto a la Estación Meridiano V -que desde 1938 se llamaría igual que el pueblo- y que dividía la Provincia de Buenos Aires con la de La Pampa.

Las tierras que conformaron el pueblo de *Sansinena* se vendieron en 1908 a la Sociedad Anónima Compañía Tierras del Oeste. En 1909 esta Compañía realizó la venta de los lotes del pueblo. Sin embargo, la fundación de Sansinena está marcada desde su inicio por la llegada del tren. La empresa del Ferrocarril Oeste de la Provincia de Buenos Aires arribó a la zona

---

<sup>61</sup> El nombre Olavarría fue designado por el general Villegas, encargado de la formación de los fortines de la zona.

<sup>62</sup> “Nacer, crecer y realizarnos. Rivadavia. 100 años de historias compartidas”. Municipalidad de Rivadavia, año 2010.

hacia 1903, pero la señora Agustina Luro de Sansinena donó sus tierras para la creación de la estación de trenes en el año 1910. Fue el establecimiento de la estación Sansinena lo que determinó la constitución del pueblo. En el año 2001 Sansinena sufrió graves inundaciones debido al desborde del Río V, y sólo diez años después, con el cumplimiento de su centenario, el pueblo se reconoció en periodo de recuperación (Fernández, 2012).

El surgimiento de *América*, la ciudad cabecera del Partido, fue similar al de los otros pueblos: sus tierras comenzaron a rematarse a fines del siglo XIX y pasaron por diversas manos hasta llegar a las de Carlos Diehl. Éste observó rápidamente que los terrenos estaban estratégicamente ubicados cerca de la estación del ferrocarril, lo que aprovisionaría a la zona de gran circulación comercial, y significaría la extensión del rancharío existente. El 16 de mayo de 1904 se autorizó la creación del pueblo. Diehl estaba en lo cierto: no sólo se vendieron todos los lotes a menor precio y con facilidad, sino que además ya se vislumbraba la expansión que el pueblo de América estaba viviendo, pre-anunciando su elección como cabecera del Partido (Orga, 2010).

El pueblo de *Roosevelt* fue fundado en el año 1913, luego de que las tierras pertenecientes a grandes terratenientes se remataran o vendieran a otros de menor escala. Finalmente quedaron en mano de Marcelino Cabrera, quien en 1912 comenzó tratativas para la instalación del Ferrocarril Provincial, ramal La Plata–Meridiano V. La Estación Roosevelt nació como una necesidad concreta de bautizar el centro poblacional que estaba surgiendo y no a raíz del crecimiento de la población, como en el caso de otros pueblos.

A través de la historia ciertos episodios climáticos y geográficos son recordados por los vecinos entrevistados como aquellos que marcaron momentos difíciles de la región, transformándose en acontecimientos traumáticos elaborados y transmitidos por medio del ejercicio de la memoria colectiva. Entre ellos se encuentran: la plaga de langostas hacia 1916, una gran nevada que sepultó los campos en 1923, las sequías de la década del '30 que cubrieron viviendas, vías y animales de polvo y la pedrada de 1967 en Fortín Olavarría. Sin embargo, existieron dos hechos que aun se recuerdan como los más traumáticos de la historia del Partido: en el llamado “año de la ceniza”, en 1932, se produjo la erupción del Volcán

Quizapú de Chile, generando efectos devastadores en los campos de la región pampeana. En el año 2001 se produjeron las mayores inundaciones en la historia del Partido, cuando debido al desborde del Río V y la errada planificación de los canales de contención –que no respetaron el escurrimiento natural del río– varias localidades del Partido quedaron prácticamente “bajo agua” y más del cincuenta % de la población debió ser evacuada.

En el siguiente apartado reconstruiremos los principales procesos que signaron el desarrollo de estas localidades, para dar cuenta, de modo general, de las problemáticas actuales que comparten los pueblos de la región.

### **1.c. Características demográficas, económicas y culturales**

#### ***El agro que nos parió***

Para abordar el análisis del grupo de teatro debemos caracterizar y problematizar el contexto en donde el mismo se desarrolla, con el fin de reconstruir las múltiples dimensiones posibles que se articulan, materializan y permiten su accionar. Ciertas características demográficas, geográficas y productivas generan un marco de referencia que permite comprender más profundamente la trama de dinámicas que se desenvuelven en lo social, las problemáticas y las diversas situaciones por las que atraviesan actualmente los pueblos del Partido.

Respecto de la conformación poblacional, el Partido de Rivadavia estuvo signado desde su surgimiento por dinámicas migratorias: a principios del siglo XX la gran inmigración proveniente de Europa generó el establecimiento de extranjeros y la hibridación cultural en las tierras del Partido. En los últimos años se observan migraciones locales internas, con una concentración cada vez mayor de población asentada en la ciudad cabecera proveniente de las zonas rurales del distrito. Este fenómeno se da fundamentalmente por la necesidad de buscar oportunidades laborales, ya que la proliferación de servicios urbanos y la tecnificación agropecuaria disminuye la demanda de mano de obra y la emigración de los pobladores a las zonas urbanas.

Las localidades del Partido se han caracterizado por ser productores agrícolas y ganaderos, fundamentalmente de trigo y maíz, y en menor medida de cebada, avena y girasol. Hacia 1969

Rivadavia fue declarada como *La capital de la invernada*<sup>63</sup>, denominación que se ganó por la alta proporción de población de ganado bovino. En la década del '60, y más fuertemente en los '70, irrumpe la aparición de los sorgos graníferos como la soja, que con los adelantos tecnológicos en materia genética y nuevas técnicas de implantación, fueron desplazando paulatinamente a la actividad ganadera. Estamos hablando del llamado *proceso de sojización*, del cual no fue ajeno el Partido de Rivadavia, donde, según un informe del *Centro de Investigaciones Territoriales y Ambientales Bonaerenses* (CITAB) en torno a la actividad agropecuaria del Partido de Rivadavia (2004), actualmente más del ochenta por ciento de la superficie sembrada corresponde a la soja. En el mismo informe se afirma que la extensión de la producción agrícola desplazó a la actividad ganadera, la que actualmente se concentra en invernada de ganado vacuno de tipo extensivo (sistema pastoril). En cuanto a la producción lechera y tambos, la actividad primaria consiste en la explotación ganadera especializada en la cría y explotación de vacunos para la producción de leche. La producción lechera en la región pampeana concentra el potencial de la producción láctea nacional, reúne las principales cuencas lecheras, con casi la totalidad de los tambos e industrias del sector. El Partido de Rivadavia conforma la *Cuenca Oeste*, donde según datos suministrados por la Sociedad Rural de Rivadavia, funcionan en el Partido 45 tambos, con una producción diaria aproximada de 150.000 litros, agrupados en la Cooperativa de Tamberos de Rivadavia.

Es importante destacar que el Partido de Rivadavia tuvo importantes plantas lecheras, fábricas de crema, manteca, quesos y caseína en Fortín Olavarría, Sansinena, Valentín Gómez, y América. La mayoría de estos establecimientos cerraron y hoy se encuentran en ruinas, debido a la llegada de las grandes cadenas de producción láctea como *La Serenísima* o *Sancor*.

El proceso de *agriculturización* produjo, además del aumento de la producción, consecuencias que impactaron negativamente en los territorios. Fundamentalmente en el ámbito laboral, las nuevas tecnologías produjeron el reemplazo de la actividad manual, generando mayor desocupación y aumento de la población urbana por sobre la rural. Esto lo confirma el informe de la Municipalidad de Rivadavia:

---

<sup>63</sup> Técnica de engordar animales vacunos para la venta en mercados y para la exportación.

“el cambio en la agricultura influyó sobre la situación laboral, puesto que la producción agraria utiliza un empleo estacional, determinado por las épocas de laboreo y cosecha, mientras que la invernada requería un empleo permanente (...) ingresan así contratistas externos para satisfacer los trabajos de corta duración, generando desequilibrio en el empleo y generando una progresiva emigración hacia la ciudad cabecera del Partido. A su vez, los *feed lots* (invernada de corral), demanda mano de obra estable, a la que se incorpora mano de obra proveniente de regiones del norte del país”<sup>64</sup>

Los cambios en la agricultura –principal actividad productiva de la región– han sido significativos en el desarrollo de los índices laborales, pero existen también otros factores que inciden en la dinámica del empleo. Según datos proporcionados por la Oficina de Empleo de la Municipalidad de Rivadavia, durante el año 2012 se presentaron con problemas de desempleo 434 jóvenes de entre 18 y 30 años (entre mujeres y hombres). A pesar de que un porcentaje de estos jóvenes están incluidos en programas de empleo de la Municipalidad, permanecen excluidos del sistema laboral y pertenecen a hogares pobres. La ausencia de universidades en la región genera que muchos jóvenes se vean imposibilitados de costear una carrera en otra provincia. Esto produce la emigración de los mismos hacia otras localidades, y fundamentalmente las mujeres, que tienen menos acceso al trabajo en el campo, comienzan a formar parte de un número creciente de jóvenes desocupados.

## **2. El teatro en Rivadavia**

La vida cultural de las localidades de Rivadavia estuvo fuertemente signada por la hibridación de aportes culturales de diversos continentes, que se fueron estableciendo en la región. Los encuentros sociales entre colectividades, las romerías, las kermeses, los carnavales y las distintas festividades, fueron parte de las actividades recreativas y de socialización por excelencia a principios del siglo. Éstos duraban de tres a cuatro días, durante los cuales se tiraban bombas de estruendo, actuaban bandas musicales y se presentaban las autoridades y representantes de los pueblos. Se suman a los lugares emblemáticos que existían en ese entonces las *pulperías* y las *postas*, que eran “puntos de encuentro social, comercial, donde se distribuían las noticias, se bebían copas, se pernoctaba,

---

<sup>64</sup> Informe pedido especialmente a la Municipalidad de Rivadavia para esta investigación.



se cambiaban los caballos y se arreglaban los carros” (Orga, 2010: 143). La siguiente semblanza da cuenta de una época y de un estilo de vida característico de estos pueblos:

Era el día domingo el del encuentro en misa, o en la doma criolla. Era el encuentro en la cocina de todo hogar, era el sagrado cocinar para la familia... era la época de los carros, de la leche en botellas de vidrio y tapitas de cartón, del panadero que repartía pan en su jardinera, del verdulero, el carbonero y el kerosenero. Eran los tiempos de los niños jugando con soldaditos de plomo, con pelotas de trapo, el trompo, las figuritas y las bolitas. Y las niñas con sus muñecas de cabezas de porcelana, jugaban a las visitas o al doctor, a las escondidas o al cowboy (Fragmento Juegos con imaginación. Taller literario Nubes Amarillas<sup>65</sup>)

El paso del tiempo ha ido erosionando esta postal, con la transformación de mecanismos de socialización, prácticas y modos de percibir la comunidad. Sin embargo, consideramos que en la región de Rivadavia los códigos tradicionalistas se refuerzan y activan fuertemente con la repetición de festividades y celebraciones consideradas como patrimonio histórico y comunitario (Fernández, 2012). La fuerza que tiene la tradición y las costumbres en los pueblos<sup>66</sup> es notable, y se evidencia en la lucha por mantener vigentes ciertos “códigos” que caracterizaron *usualmente* las relaciones laborales<sup>67</sup>, familiares y sociales en general.

Podemos vincular la práctica de estas celebraciones con el modo de concebir la cultura que se ha venido desarrollando durante los últimos años en el Partido: participar de actividades culturales significa ser parte de la reelaboración y resignificación de prácticas tradicionales, signadas por una hibridación de prácticas heterogéneas, ancladas en *instituciones*. Tal como lo plantea la revista del Centenario del Partido de Rivadavia: “ellos, en su mayoría españoles e italianos, pero también alemanes, ruso-alemanes, suizos y franceses, árabes e israelíes, bajaron de los trenes y con asombro miraban lo que estas tierras ofrecían: la oportunidad de hacer, ya que todo estaba por hacerse”.

---

<sup>65</sup> “Nacer, crecer y realizarnos. Rivadavia. 100 años de historias compartidas”. Revista de la Municipalidad de Rivadavia. año 2010.

<sup>66</sup> Tradición y costumbre se diferencian, según Hobsbawm (2002), en que mientras la primera tiene como objetivo la invariabilidad, la segunda no descarta el cambio y la innovación en un momento determinado.

<sup>67</sup> La informalidad de las relaciones laborales, revestidas de un sesgo patriarcal-clientelar, se mantienen en un acuerdo basado en la oralidad, donde el patrón es el que manda, y lo más importante entre patrón y peón es la confianza (Ratier, 2009).

Por este ímpetu creador los inmigrantes son recordados como aquellos que trabajaron día y noche en la construcción de los edificios que albergarían las *instituciones* más importantes del pueblo, a través del establecimiento de comisiones de trabajo (Fernández, 2012). Para estas comunidades los edificios poseen un gran valor simbólico, en tanto sintetizan una historia de lucha de generaciones anteriores, visibilizan la identidad del pueblo y es allí desde donde se construyen los micropoderes locales (Ratier, 2009). La *cultura* como bien social se “depositaba” en esos edificios, esas instituciones que albergaban a las personas y autoridades encargadas de la difusión de las actividades artísticas. A pesar de que existieron en algunos pueblos del Partido, como el caso de Sansinena, algunas expresiones artísticas populares como sketches o sátiras realizados durante los carnavales en la década del '40, el teatro no fue una actividad que haya adquirido desarrollo en la región, sino que eran más comunes las celebraciones populares, como los carnavales o las kermeses.

### **2.a. Génesis e historia: el Grupo de Teatro Popular de Sansinena**

Reconstruiremos ciertos aspectos generales de la dinámica cultural tradicional de Rivadavia, a modo de introducción del antecedente teatral más importante que encontramos en el Partido: el Grupo de Teatro Popular de Sansinena. Éste se constituyó hacia el año 2006, y fue a partir de las relaciones que se construyeron desde y a partir de su actividad, que se abrió la posibilidad a la conformación del Grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia. Si pensamos que abordar un objeto de investigación es en gran parte “reconstruir su historicidad” (Valencia, 2006), el grupo de Sansinena es una piedra fundante ineludible de rescatar.

El Grupo de Teatro Popular de Sansinena ha sido nuestro objeto de estudio en trabajos anteriores<sup>68</sup>, lo que nos proporcionó un conocimiento previo que será insumo fundamental de este trabajo. Hemos ido acompañando el proceso de conformación del grupo de Rivadavia desde el año 2010, lo que nos habilita a recuperar ese recorrido histórico a la luz de la investigación actual, incorporando nuevas herramientas teóricas y metodológicas. A lo largo de estas páginas retomaremos ciertas líneas de pensamiento elaboradas para el trabajo de

---

<sup>68</sup> Se trata de nuestra tesis de Maestría en Ciencias Sociales titulada “*Recuerdos, espejos y lugares en el teatro comunitario argentino contemporáneo. Memoria colectiva, identidades y espacio público en las prácticas del Grupo de Teatro Popular de Sansinena*”. Facultad de Humanidades y ciencias de la Educación de la UNLP. Año 2012.

Maestría sobre el caso de Sansinena, profundizando la mirada tanto en complejidad de contenido como de análisis.

### *Amanece el teatro*

En el pueblo de Sansinena, un vecino llamado Abelardo Moure creó en 1952 un grupo de Teatro Vocacional, con el cual llevó a escena la obra *Alma de suburbio*, y unos ocho años después formó el grupo “Florencio Sánchez”. Participaba de ese grupo un joven del pueblo llamado Osvaldo de la Iglesia, quien en los años '60 creó un grupo de teatro juvenil en el cual una gran cantidad de personas oficiaban a la vez de escenógrafos, iluminadores y ayudantes de dirección. En 1985 representaron la obra “Los Mirasoles”, que tuvo gran repercusión en el pueblo y es frecuentemente evocada en la memoria de los habitantes. Cuando Osvaldo falleció en las postrimerías de los años '90 la actividad teatral del pueblo se fue con él.

A comienzos del año 2005, la hija de Osvaldo, María Emilia De la Iglesia, se encontraba finalizando sus estudios en la facultad de Comunicación de la Universidad Nacional de La Plata y en la Escuela de Teatro de la misma ciudad. Si bien conocía la experiencia del teatro comunitario de los grupos Catalinas Sur y Barracas, la motivación que la llevó a convocar a los vecinos para hacer teatro fue la intención de unir lo teatral con lo comunicacional, en pos de generar una actividad inclusiva para los vecinos del pueblo.

Luego de conseguir el apoyo de la Jefatura de Cultura de la Municipalidad de Rivadavia hacia fines del año 2005, comenzó a dictar los talleres abiertos de teatro para toda la comunidad. Tanto De la Iglesia, como Bello<sup>69</sup> y Fernández<sup>70</sup> -quienes conformaron el trío que lideró la realización de esos primeros talleres-, afirman que a pesar de que la convocatoria no tenía restricciones de participación, los vecinos no se acercaron inmediatamente, ya que la misma atravesó un proceso de resistencia durante el cual los sansinenses manifestaban desconfianza y poco interés en participar del grupo –con excepción de un grupo reducido que acudió a la primera convocatoria-.

---

<sup>69</sup> Edith Bello, habitante de Sansinena (2010)

<sup>70</sup> Darío Fernández, habitante de Sansinena (2010)

Antes de que el grupo de Sansinena comenzara a elaborar la obra que relata la historia local – llamada *Por los caminos de mi pueblo*-, los vecinos-actores representaron adaptaciones de obras clásicas. Entre éstas, los vecinos entrevistados recuerdan que el estreno de *De pie como un árbol* (2006) -adaptación del clásico *Los árboles mueren de pie* de Alejandro Casona- tuvo gran repercusión y convocó a más de 300 espectadores y visitas de otros pueblos, siendo noticia en los diarios locales *Actualidad* y la *Nueva Prensa*. En el año 2007 el grupo estrenó una adaptación de *La zapatera prodigiosa*, de Federico García Lorca, y la repercusión tuvo la misma magnitud<sup>71</sup>. Desde un comienzo las funciones se realizaban en articulación con alguna institución, con la idea de poder colaborar así con el pueblo, a partir de la recaudación de fondos por medio del paso de la gorra o entradas de precios accesibles. A partir del año 2008, y con la fiesta del Centenario de Sansinena que se cumpliría el marzo del año siguiente, los vecinos-actores comenzaron a pensar en construir una obra teatral que cuente la historia del pueblo. Con el ingreso del Grupo de Teatro Popular de Sansinena a la Red Nacional de Teatro Comunitario<sup>72</sup> en el 2008, la actividad teatral adquirió características más definidas en consonancia con los discursos de la Red, en tanto lo primordial pasó a ser el trabajo de construcción colectiva y la suma de más personas al grupo. La participación en la Red Nacional implicó la inserción del grupo de Sansinena en un marco de *visibilidad* que antes no tenía, ya que comenzó a ser parte de un movimiento cultural más amplio, y a ser incluido en los registros de difusión de la red, a la vez que implicó también un cambio fuerte en los procesos de creación porque la materia prima de las producciones comenzaron a ser los recuerdos, anécdotas y experiencias de los vecinos-actores.

El grupo se dividió en diversas áreas de trabajo (escenografía, maquillaje, vestuario, prensa, entre otras), pero la escasa cantidad de habitantes llevó a que todas las personas colaboren en todas las áreas de trabajo, aportando cada uno lo que podía desde su lugar. En la fiesta del Centenario del pueblo –marzo del 2009- se estrenó *Por los caminos de mi pueblo*, con un público que triplicó la cantidad de habitantes del pueblo, la presencia de autoridades y pobladores de localidades vecinas. Para esa función se contó con el apoyo de la Comedia de la

---

<sup>71</sup> El Suplemento Ñ de Clarín publicó una nota titulada “Cachetazo de campo”. Ver anexo 5

<sup>72</sup> La Red Nacional de Teatro Comunitario nuclea a todos los grupos de teatro comunitario del país, con el objetivo de construir un espacio de intercambio de experiencias y saberes ([www.teatrocomunitario.com.ar](http://www.teatrocomunitario.com.ar)).

Provincia y de la Municipalidad de Rivadavia (Bello y de la Iglesia, 2009). La significación que adquirió esta festividad fue notable, ya que por las calles de Sansinena circuló más del quintuple de personas que conforman la comunidad. A partir de ese estreno, el Grupo de Teatro Popular de Sansinena fue mutando en cantidad de integrantes, pero siempre se mantuvo un núcleo duro de nueve o diez personas que sostuvieron la actividad con regularidad.

La composición del grupo era heterogénea. Convivían personas que poseían diversos grados de escolaridad (desde analfabetos hasta universitarios), distintas edades y condiciones de género, desigual poder adquisitivo (incluso participan patronos y peones), disímiles intereses y acercamientos hacia la vida cultural (personas que venían haciendo teatro, participando de eventos y experiencias culturales, y otras que la primera vez que vieron una obra de teatro fue la de Sansinena). En la vida de campo que llevaban muchos de los pobladores que residen hoy en el pueblo, toda actividad cultural se convertía en inaccesible, situación que era acentuada por la ausencia de una ruta asfaltada. A la luz de estas dificultades, para muchos sansinenses, la emergencia de un grupo de teatro de libre acceso en el pueblo se convirtió en la primera posibilidad de participar en una actividad cultural, que adquirió una mayor adherencia al ser de origen local.

El teatro retomó elementos de la idiosincrasia pueblerina, reforzando el sentido identitario y de pertenencia de sus habitantes, a través de una práctica lúdica e integradora. Es en esta perspectiva que la apelación a la figura estereotipada de una comunidad sin conflictos que se presenta en la obra *Por los caminos de mi pueblo*, puede observarse como estrategia de resistencia frente a un discurso globalizador que los invisibiliza como pueblo, y mutila la particularidad de su identidad (Fernández, 2012). Los vecinos-actores evidenciaron estar participando de un espacio colectivo inédito en el pueblo, en donde la interacción intergeneracional, el contacto cotidiano y el fomento de la creatividad habían permitido construir un modo distinto de observar y reapropiarse de su historia, reafirmar su patrimonio, sus tradiciones. Ese modo ya no estaba vinculado a las “voces autorizadas” de la historia, sino que se partía de la experiencia vivida para reconstruir la historia local. De este modo, los adultos mayores pasaron a convertirse en los historiadores preferidos, y los mismos vecinos en el público espectador o en los actores de la escena teatral.

Los interrogantes eminentemente identitarios que estructuraron la narración del texto dramático de *Por los caminos de mi pueblo* instituyeron nuevos procesos de construcción colectiva que, aunque resultaron novedosos en cuanto a la instauración de acciones *en común* que configuraron modos organizativos inéditos, no se tradujeron en materiales teatrales que profundizaran sobre las tramas de los procesos históricos, ni que generaran reflexiones ni autocríticas sobre estos hechos. En trabajos anteriores (Fernández, 2012) vimos que la idea de comunidad idealizada y el temor a los conflictos obstruyeron una reflexión más profunda que indagara en la identificación de actores y causas involucrados en los acontecimientos narrados. Al mismo tiempo, fue a partir de la apelación a un pasado mitificado e idealizado desde donde se construyó la consigna que interpela las identificaciones para la acción. Asimismo, la tensión entre lo nuevo y lo viejo, condensada en la oposición campo-ciudad, atravesó la producción teatral y en particular la definición de un nosotros “comunidad sansinense”. Cuando aparece la posibilidad de narrar la historia se ponen en cuestión las concepciones naturalizadas, los perfiles que consideramos definen la propia identidad, y las disputas por cómo interpretar un pasado compartido. Además, el ejercicio de la narración *de sí* conlleva instancias de auto reflexión y autoconciencia que, en diferentes niveles de profundidad, significan una re interpretación de los parámetros que delimitan los roles y conductas que estructuran la vida social.

Consideramos que el Grupo de Teatro Popular de Sansinena no fue sólo un antecedente *teatral* para la conformación del grupo de Rivadavia, sino también un antecedente organizativo, que sentó las bases para la construcción de una mirada que “desde afuera” comenzó a legitimar la actividad teatral como una práctica cultural importante en la región. Los vecinos-actores del teatro comunitario de Sansinena no conciben la práctica teatral como arma ideológica o política, de hecho, la mayoría encuentra en él un espacio lúdico, de catarsis<sup>73</sup> o entretenimiento frente a la monotonía del pueblo y la ausencia de propuestas culturales. Antes de comenzar el teatro existía una mirada de rechazo hacia *la política*, considerada como expresión de corrupción, suciedad y deshonestidad. A pesar de estos sentidos construidos en torno al teatro y la política, la práctica fue resquebrajando y fisurando

---

<sup>73</sup> Aristóteles en su *Poética*, entiende a la catarsis como el momento de la purificación emocional, corporal, mental y espiritual por la que atraviesa el espectador cuando observa la representación de una tragedia.

miedos y limitaciones, cuestionó las nociones de *la política* instauradas en el sentido común de los vecinos-actores y habilitó espacios de participación en procesos de construcción colectiva otrora impensados (Fernández, 2012).

No podemos afirmar que el grupo sansinense se haya constituido en un nuevo *actor* político, pero lentamente comenzó a tener la capacidad de generar presiones e incorporar su voz en la vida cultural del pueblo, construir agenda y participar de eventos oficiales. A partir de estructuras de legitimidad que fueron lográndose a partir del vínculo concreto con las instituciones de la comunidad, la incidencia en procesos de visibilización del pueblo y sus problemáticas, el grupo logró permanecer y ser reconocido por las autoridades. En nuestro estudio sobre el caso observamos que si bien había una tendencia hacia el desarrollo de relaciones de poder jerárquicas, afianzadas en el liderazgo de la directora, se buscó generar nuevos vínculos delegativos y procesos de aprendizaje de los coordinadores de los otros pueblos para superar la concentración de responsabilidades y decisiones. La conformación del Grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia, la organización del Encuentro Nacional, la creación de la Cooperativa La Comunitaria y las diversas actividades conjuntas entre los pueblos, funcionaron como dispositivos pedagógicos en este sentido.

## **2.b. De Sansinena a Rivadavia**

Hacia finales del año 2009, De la Iglesia junto con los coordinadores del grupo de Sansinena, comenzaron a visitar pueblos cercanos con la idea de que se gesten nuevos grupos de teatro. La primera de las localidades que inició una actividad teatral comunitaria junto con Sansinena fue González Moreno, pueblo ubicado al límite con la Pampa, a unos 45 km de América. Se destacan las diferencias entre ambos grupos en cuanto a composición, ya que mientras Sansinena está conformado en su mayoría por adultos mayores y niños<sup>74</sup>, González Moreno cuenta con mayoría de jóvenes y adultos jóvenes.

---

<sup>74</sup> Como hemos señalado, los jóvenes y adultos jóvenes emigraron del pueblo por cuestiones de estudio o por razones laborales. En palabras de la delegada del pueblo: "El trabajo, dentro de lo que es Sansinena, no es que hay una necesidad enorme, pero sí te ves limitado en algunos puntos. Porque por ejemplo, en algún momento se trabajaba mucho la ganadería, hoy en día la ganadería es muy poca. En consecuencia de eso mucha gente se queda sin empleo. Cuando reflató ahora la ganadería los precios se fueron por las nubes, así que el que compraba una vaca ahora te compra una pata de la vaca (...) uno viene a vivir acá y sabe que tiene que conseguir trabajo en la delegación, la escuela, la unidad sanitaria o en la casa de la cultura, o de policía (...) en general la gente vive de changas, que no es lo ideal pero es lo que hay y es lo que

La idea de formar grupos fue profundizándose cada vez más, y para inicios del año 2010 se habían sumado los grupos formados de los pueblos de América, Roosevelt, San Mauricio y Fortín Olavarría. De esta forma se constituyó el Teatro Comunitario de Rivadavia, conformado por vecinos-actores de estos seis pueblos del Partido. Este proceso de constitución llevó aproximadamente un año de trabajo, durante el cual tanto la directora como los coordinadores de Sansinena y González Moreno viajaron semanalmente a cada pueblo realizando convocatorias y promoviendo la actividad entre los habitantes. A esa actividad semanal se le sumaba una vez por mes el encuentro distrital, en donde se juntaban los grupos de todos los pueblos para poner en común el trabajo. Las jornadas constaban, generalmente, de reuniones multitudinarias en el pueblo de San Mauricio<sup>75</sup> (donde posteriormente se representó la obra de teatro distrital), lugar donde se almorzaba, se desarrollaban talleres y ruedas de memoria que resultaron en la elaboración de una obra de teatro que relata la historia del Partido de Rivadavia. Esa obra se llamó *La historia se entreteje desde abajo y se cambia desde la comunidad*, y se estrenó en octubre del año 2010 en las calles de San Mauricio. El evento reunió un público de cinco mil personas e implicó un proceso organizativo, autogestivo y de equipamiento inédito en la región.

La representación de la obra de teatro en San Mauricio produjo un llamado de atención sobre este pequeño pueblo, semi abandonado, el cual comenzó a ser fomentado como lugar turístico y patrimonio histórico del Partido, por contener las ruinas de construcciones originales de finales del siglo XIX, la casa del fundador del pueblo, Mauricio Duva, y la fachada de la iglesia que data de 1890.

## **2.c. Encuentro Nacional y Cooperativa La Comunitaria**

En octubre del 2011 Rivadavia volvió a ser foco de atención al convertirse en la sede del *Noveno Encuentro Nacional de Teatro Comunitario*. Superando ampliamente lo vivido con el

---

momentáneamente se viene, porque uno nota que cada vez la gente desemplea más a otra gente y empiezan a dar vueltas”.

<sup>75</sup> San Mauricio está ubicado en el centro del Partido de Rivadavia. Llegó a albergar cerca de dos mil personas, pero la ausencia de vías ferroviarias que lo conectaran con otros lugares, sumada a las reiteradas inundaciones y saqueos, y la derrota en la disputa por ser cabecera del Partido, lo llevaron a que actualmente sólo vivan unas 20 personas, y el pueblo esté en ruinas.



estreno de la obra distrital, la organización del encuentro involucró la preparación, organización y gestión de recursos (alimentación, alojamiento, transporte, seguridad), para recibir en el Partido a unos 1.200 vecinos-actores de unos 30 grupos de teatro comunitario de todo el país<sup>76</sup>. Durante los días 8, 9 y 10 de octubre, los grupos representaron sus obras, participaron de talleres y actividades en las seis sedes que tenía el encuentro (Sansinena, América, Fortín Olavarría, Roosevelt, San Mauricio y González Moreno). El evento resultó el primer encuentro en la historia del Partido, y representó el desarrollo de un modelo de gestión amplio, complejo y efectivo<sup>77</sup>. Dentro de las actividades pre-evento se organizó un “embellecimiento” de los pueblos, y los vecinos limpiaron las calles y pintaron sus casas. De esta iniciativa surgió un grupo de *pintores comunitarios* que se encargó de pintar las garitas de los colectivos y algunos murales. Este grupo continúa trabajando hasta hoy.

La cantidad de fondos que se manejaron para la realización del encuentro nacional, sentó la necesidad de generar una figura legal para nuclear y sistematizar esos fondos: así se creó, a fines del año 2011, la Cooperativa La Comunitaria. Esto le permitió al grupo negociar, transparentar y administrar recursos, al ingresar al mundo institucional y constituirse en una figura legal con capacidad de gestión autónoma. Con el paso del tiempo La Comunitaria comenzó a tener un rol protagónico como articuladora de otros proyectos e ideas que iban surgiendo desde el grupo de teatro hacia otros ámbitos de acción, como el laboral, el social y el cultural (sobre el cual ya venía trabajando).

Durante los años 2009-2011 el grupo de teatro comunitario recuperó espacios que se encontraban abandonados, los ocupó, restauró y transformó, otorgándoles distintos usos. La estación de tren de González Moreno fue restaurada y convertida en el centro cultural *Sobrerrieles Marcha La Cultura*, y en Sansinena el edificio de la estación de trenes se convirtió en el museo del pueblo.

### **3. Acciones y proyectos**

---

<sup>76</sup> Ver la página <http://encuentronacionalenrivadavia.blogspot.com.ar/>

<sup>77</sup> Ver datos en el anexo 6

Con el fin de introducir al lector en el caso de estudio, enumeraremos las acciones que el grupo llevó a cabo de manera general, para luego retomarlas articuladamente a la luz de las preguntas específicas que guían nuestro trabajo.

### **3.a. Presupuestos participativos. Iniciativas sociales y culturales**

En el año 2011, algunos miembros del grupo de teatro pertenecientes al pueblo de González Moreno presentaron un proyecto al Presupuesto Participativo local llamado “González Moreno Crece”. La propuesta ganó y se destinaron \$234.346 al establecimiento de talleres de producción textil, herrería y carpintería abiertos a toda la gente del pueblo que quisiera participar. Al año siguiente (2012), otro grupo de personas del teatro pero esta vez del pueblo de Fortín Olavarría, replicó el modelo de González Moreno y se presentó al Presupuesto Participativo con el proyecto “Abriendo Puertas”. Éste proyecto obtuvo mayoría de votos en Fortín Olavarría, por lo cual se abrieron talleres de capacitación textil, gastronómica, de herrería y carpintería. En la convocatoria del año 2013, un grupo de adolescentes del teatro pertenecientes al pueblo de América, liderados por un vecino-actor de 16 años, presentó otro proyecto al Presupuesto Participativo, pero no lograron reunir los votos suficientes para llevar adelante su proyecto.

Otro acontecimiento a destacar en la trayectoria del grupo, consistió en la presentación de un proyecto de ordenanza para la libre participación en las comisiones directivas de las instituciones del Partido. Este proyecto fue presentado al Concejo Deliberante por los vecinos nucleados en La Comunitaria a principios del año 2012, y el mismo proponía entre sus puntos la libre participación de las mujeres en las comisiones directivas de los clubes (antes prohibida); ésta fue aprobada en marzo de ese mismo año. A partir del año 2012 La Comunitaria ha venido organizando todos los años los “Carnavales Participativos”, bajo las consignas de la no-competitividad, el libre acceso y participación de toda la comunidad. A diferencia de la metodología tradicional, según la cual los grupos competían con sus carrozas por una suma de dinero, la implementación de estos carnavales implicó la asignación de un monto de dinero igualitario para todos los grupos que desearan participar, proveniente de la Municipalidad de Rivadavia, el cual debía cubrir los gastos de producción de la carroza. La

repercusión de esta actividad fue de gran magnitud, dado que se realizó en todos los pueblos del Partido y participó un amplio sector de la población en los desfiles.

Otras actividades que se realizaron en todos los pueblos del Partido auspiciadas por la cooperativa fueron el “Circo Criollo” y los talleres de murga, y en González Moreno se creó una institución proteccionista de animales llamada “Buscando Huellas”, que es la primera en la región y se encarga de rescatar los animales abandonados, atenderlos y ponerlos en adopción.

### **3.b. Introducción a los desafíos actuales**

Consideramos que el marco contextual en donde el grupo de Rivadavia ha ido transformándose, al igual que las orientaciones que impregnan el accionar del grupo. Registramos un crecimiento en el nivel de tensión dentro de la trama política local –entre La Comunitaria y ciertos sectores de poder- a partir de una serie de situaciones y acontecimientos que marcaron el inicio de nuevas coyunturas, donde los líderes y figuras políticas se posicionan de manera más radical. En ese sentido, a fines del año 2012 el Intendente del Partido de Rivadavia, Sergio Buil, le propuso a María Emilia De la Iglesia que se uniera a su equipo de trabajo político como la nueva Jefa de Cultura de la Municipalidad de Rivadavia. Al recibir esta propuesta De la Iglesia puso su decisión a consideración de los vecinos-actores y los vecinos participantes de la cooperativa. A partir de una asamblea atravesada por desacuerdos y tensiones, la mayoría de los integrantes avalaron la propuesta, por lo que la directora aceptó el cargo, iniciando su gestión en el año 2013. A partir de ese momento se abrió una nueva etapa dentro del recorrido tanto del grupo de teatro como de la cooperativa, ya que De la Iglesia era presidenta de la misma, y debió abandonar la dirección del grupo, incompatible con el nuevo cargo.

El proyecto político-cultural implementado por De la Iglesia como la nueva Jefa de Cultura siguió los lineamientos del programa *Cultura Viva Comunitaria*, el cual tiene su origen en un proyecto brasilero surgido en el año 2004, que propone que el 0.1 % del Presupuesto Nacional se destine a gestionar actividades culturales de diversas organizaciones y agrupaciones sociales que trabajen vinculadas a la comunidad. Argentina presentó el proyecto análogo en el Congreso en el año 2012, y el colectivo *Pueblo hace cultura* ha llevado adelante esta

propuesta, a través de la acción mancomunada de más de noventa grupos, radios, bibliotecas y diversas instituciones de todo el país.

En la última fase del desarrollo del grupo comenzaron a tejerse relaciones internacionales. En mayo del 2013, De la Iglesia participó del Primer Congreso de Cultura Viva Comunitaria que se llevó a cabo en la ciudad de La Paz, Bolivia, en calidad de funcionaria pública. Allí estrechó lazos con organizaciones sociales y culturales que trabajan desde el arte a partir de este programa, tanto en Argentina como en otros países de Latinoamérica como Bolivia, Perú, Brasil, EL Salvador, Costa Rica, entre otros. A partir de ese encuentro, parte fundamental de su política involucró el establecimiento de nuevos vínculos a través de la organización de encuentros entre el grupo de teatro local y los de otros países<sup>78</sup>. Otro elemento del programa fue la difusión y fortalecimiento de las capacidades creativas de los habitantes, independientemente de si se dedican a alguna disciplina artística o no. Con esta consigna se planificaron actividades en los barrios, donde se convocó a toda la población a presentar sus trabajos plásticos, musicales o escénicos en las plazas y se armó un festival con pintadas de murales. Esto se replicó en cada pueblo y luego se realizó un festival general del Partido en América.

El nuevo rol de De la Iglesia dio cuenta de un proceso que tanto la directora como el grupo han venido gestando durante los últimos años, donde los espacios construidos tanto por dentro como por fuera del aparato estatal adquirieron relevancia y deben ser explorados no sólo en sus potencialidades sino especialmente en sus tensiones y contradicciones. Surgen preguntas en torno al alcance del grupo de teatro y de la Cooperativa como nuevos actores del escenario político local, inscriptos en un juego de poderes y negociación donde *la cultura* se traduce en nuevos programas y políticas públicas concretas de la mano de la nueva dirección municipal.

En los próximos capítulos profundizaremos el análisis de los diversos procesos atravesados por el grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia, y el impacto que sus acciones generaron en los ámbitos locales. El objetivo es dar cuenta de su *historicidad*, que está atravesada por un

---

<sup>78</sup> Durante los días 16, 17 y 18 de Julio del 2013 se realizó un Encuentro Colombia-Argentina de Cultura Viva comunitaria en Rivadavia. Allí participaron como invitados especiales La Corporación Cultural Nuestra Gente (Medellín, Colombia), los Cruzavías y Patricios Unidos de Pie (Partido de Nueve de Julio), Globos Rojos (de Pehuajó) y el Teatro Comunitario de Berisso.

doble movimiento: un desenvolvimiento “histórico-natural” *longitudinal* (las transformaciones generales de las estructuras dominantes de la sociedad), y un movimiento *vertical* o interno que se refiere al momento de las prácticas que direccionan los procesos sociales. En este último movimiento se ubica la praxis de los vecinos, sus elaboraciones simbólicas, la producción de sentidos y significados colectivos e imaginarios (Zemelman, 2012). A partir de esta doble articulación, buscaremos explorar los desafíos del grupo y pensar su potencial político.

## CAPÍTULO IV

### Lo que el teatro dejó: organización

#### 1. Asentamiento en el territorio y construcción de consenso

Con el objetivo de orientar nuestras indagaciones hacia la pregunta por la *potencialidad política* del grupo de Rivadavia, este capítulo propone profundizar el recorrido histórico y la mirada analítica sobre dos acontecimientos que esbozamos brevemente en el capítulo anterior, pero que merecen una reflexión destacada en nuestra tesis, porque abrieron *campos de acción posible* para la conformación de La Comunitaria y para la *institucionalización* del proyecto y de un nuevo actor social. Estos acontecimientos son: el estreno de la obra distrital *La historia se entreteje desde abajo y se cambia desde la comunidad* (2010) y la realización del Noveno Encuentro Nacional de Teatro Comunitario en Rivadavia (2011). En esa dirección nos preguntamos cómo se dio el proceso por el cual estos eventos estructuraron un nuevo campo de acción posible y quiénes se vieron involucrados en él; de qué manera el grupo reorientó su acción desde la actividad teatral a la conformación de una cooperativa y cuáles fueron las implicancias de esa reorientación en su dinámica de funcionamiento. Finalmente, nos preguntamos por la integración del Municipio en el proceso de cambio experimentado por el grupo y la transformación del vínculo entre ambos.

En estudios previos (Fernández, 2012) identificamos al Grupo de Teatro Popular de Sansinena como la primera organización social surgida en dicho pueblo, que conjugaba condiciones inéditas para la región, como la heterogeneidad etaria y social en su composición, gran porcentaje de participación de los vecinos, y la conformación de un espacio de sociabilidad y creatividad de gran impacto en la vida cultural local. Con la extensión de la actividad teatral a todo el distrito y el surgimiento del Grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia, se configuraron nuevas estructuras organizativas que sentaron las bases sobre las cuales se erigió la Cooperativa La Comunitaria. Varios fueron los factores que intervinieron en este proceso, entre los cuales se incluyen las acciones llevadas adelante por la directora general y los coordinadores locales, la negociación constante con la municipalidad y las instituciones, y un

trabajo de acercamiento hacia la comunidad. A estas acciones motivadas por el grupo, que se encuentran en constante tensión, debemos agregarle los *factores coyunturales* (Melucci, 1994) que son percibidos por el actor e “integrados en su sistema negociado de orientaciones” (159). Con la intención de realizar una *reconstrucción articulada* de estos procesos y dar cuenta de su complejidad, nuestro análisis propone un ida y vuelta de la acción a la coyuntura, que se verá enriquecido por las herramientas teóricas y una mirada interpretativa crítica.

### **1.a. Hacia una estructura distrital**

El primer factor que identificamos como relevante en la conformación de la estructura distrital es el trabajo de convocatoria y formación de grupos llevado a cabo por la directora general y los coordinadores locales. Éste se realizó en el transcurso de los últimos meses del 2009 y los primeros del 2010, durante los cuales De la Iglesia y los coordinadores de Sansinena y González Moreno viajaron a cada uno de los pueblos que conforman el grupo<sup>79</sup>, y generaron una estructura organizativa estable a través de reuniones mensuales distritales –que se realizaban en el pueblo de San Mauricio- y reuniones semanales en cada pueblo. En la reconstrucción de ese periodo identificamos el surgimiento de ciertas tensiones entre los coordinadores y los vecinos que eran convocados para participar, en tanto los mismos no poseían el hábito de ver teatro (espectación) ni de participar como estudiantes en grupos que enseñen la actividad. El único pueblo que contaba con un grupo de teatro independiente era América, y en sus inicios fue reticente a que otro grupo de teatro se incorporara a la comunidad.

Las localidades que ya contaban con teatro comunitario -Sansinena y González Moreno- colaboraron para “llevar la experiencia” a los otros pueblos, cuyas primeras reuniones tenían escaso público. Esta dificultad habilitó una estrategia que luego sería adoptada regularmente por los grupos para difundir la actividad teatral comunitaria en el Partido: es más efectivo *mostrar* qué es el teatro comunitario, que contarlo. Bajo esta consigna, se representó *Violeta y Jacinto*, la obra de González Moreno, en los pueblos donde se buscaba generar nuevos grupos locales, como un modo de visibilizar el trabajo previo del teatro comunitario a nivel regional.

---

<sup>79</sup> Se trata de los pueblos de Sansinena, Roosevelt, González Moreno, Fortín Olavarría, América y San Mauricio.

En esta etapa de conformación del grupo distrital, un conjunto de variables contextuales y estrategias permitieron construir una imagen favorable sobre el grupo, que fue paulatinamente aceptada y generó motivación para la participación. Según los vecinos-actores:

Nos dimos cuenta de que la representación de la obra tenía mucha potencia, porque la gente se emocionó<sup>80</sup>.

Nosotros lo veíamos, el entusiasmo en gente que no era de nuestro pueblo. O sea que vivían la obra de la misma forma que se vivió acá. Te daba a pensar que estabas transmitiendo algo...<sup>81</sup>

Si vas a contar la historia de una familia tal vez es tu historia, o de una familia que vos conocés, pero vos siempre te sentís identificado o involucrado con una parte de esa familia, y eso es lo que te produce la emoción o la alegría. Porque son historias reales<sup>82</sup>.

Queda claro que el factor emocional fue clave a la hora de generar convocatoria<sup>83</sup>, al igual que la existencia de un *corpus de códigos compartido* entre los vecinos de los pueblos. Éste último podemos visualizarlo en lo que Ratier ha denominado como *cultura rural bonaerense* (2009), un conjunto de rasgos territoriales y culturales que involucra dinámicas de sociabilidad ligadas a la vida “en el campo”, la preferencia por lo gauchesco, las resonancias folclóricas, la militancia asociativa y la identidad pueblerina. El autor propone la categoría de *geografía marginal*, para caracterizar los poblados rurales del interior de la Provincia de Buenos Aires, destacando el aislamiento que sufren estas localidades debido a la ausencia de caminos de asfalto –lo que impide su transitabilidad en días de lluvia– el retraso en la instalación de infraestructura edilicia y servicios básicos, como el agua potable y el gas natural, problemáticas que están presentes en las comunidades estudiadas.

Como marco contenedor de estos rasgos particulares, encontramos procesos más generales que han venido transformado los espacios rurales, y que promueven la necesidad de rever las propuestas dicotómicas urbano-rural; industrial-productivo; agrícola-moderno; ciudad-campo

---

<sup>80</sup> Entrevista realizada en 10/2010 a Manuel Martino, habitante de González Moreno

<sup>81</sup> Entrevista realizada en 10/2010 a Hugo Daniel Firzt, habitante de González Moreno

<sup>82</sup> Entrevista realizada en 10/2010 a Nilda Scott, habitante de González Moreno

<sup>83</sup> Cefaï (2008) retoma ciertos estudios de las dinámicas de los movimientos sociales vistos desde una perspectiva teatral – donde las manifestaciones en el espacio público se analizan como puestas en escena o performances– y posiciona en situaciones análogas a la práctica teatral con la de los movimientos sociales, en referencia a la importancia que adquiere “la capacidad de acceder a las emociones del espectador” (73) a través de sus acciones públicas.



(Nogar, 2010). La necesidad de profundizar el análisis de lo rural, especialmente en nuestro caso, despierta la pregunta de las dimensiones simbólicas –sentidos y significados- que impregnan las prácticas de los sujetos. En este sentido, el abordaje de *los espacios rurales* “no sólo se establece sólo sobre morfologías y paisajes, arquitectura y tamaño de localidades, sino también sobre costumbres, sentimientos, comportamientos y conductas” (Paniagua y Hoggart en Nogar, 2010: 27), elementos iluminadoras que en nuestro análisis darán cuenta de la dimensión de las prácticas de los sujetos sus mundos de significaciones.

Considerando las particularidades que señalamos en las poblaciones rurales en cuanto a la fortaleza de los códigos compartidos, destacamos a las *redes de reclutamiento* (Melucci, 1994) como dispositivos que actúan en el nivel de la interacción familiar y el contacto cotidiano, donde los vecinos-actores socializan su experiencia de participación en el teatro e invitan a las personas que conforman su entorno familiar a evaluar sus propias *expectativas* en torno a una posible incorporación en el espacio teatral, en función de las posibilidades y los límites de la acción (ídem). Allí la *familia* aparece como una categoría aglutinante en un doble registro: por un lado, como la estructura que acerca a los vecinos a la actividad teatral, y por el otro, como institución que condensa sentidos “positivos” en torno al hacer teatral.<sup>84</sup>

Consideramos que este momento coyuntural fue decisivo en cuanto a la relación del grupo con la Municipalidad, ya que se pasó de un vínculo débil, caracterizado por la subordinación del grupo a la voluntad política-administrativa de la gestión (que escasamente proveía los recursos mínimos para la producción y puesta en escena de la obra *Por los caminos de mi pueblo*), a la construcción de una conexión duradera y estable. La magnitud que adquirió la idea de crear un grupo teatral distrital, la representación de una obra con doscientas personas en escena, y la puesta en condiciones del pueblo de San Mauricio como *escenario natural*, implicó la necesidad de contar con recursos que permitieran llevar este proyecto a cabo. Si hasta el momento el Estado había estado tímidamente presente en las actividades del grupo, el desafío de la obra distrital planteó un nuevo panorama organizativo en donde los vínculos con la Municipalidad comenzaron a cambiar.

---

<sup>84</sup>Abordaremos con profundidad esta cuestión en los próximos capítulos, pero destacamos que todo análisis que busque comprender un proceso de movilización, debe abordar las fronteras entre lo personal y lo político, lo público y lo privado, lo individual y colectivo, que gradual y constantemente se desplazan (Cefaï, 2008; Pérez y Natalucci, 2008).

### **1.b. “Hacer”, ante todo**

Consideramos que en este punto es preciso incorporar ciertas reflexiones en torno al *tipo de acciones* que el grupo construyó a lo largo de su trayectoria. Creemos que es aquí cuando comienzan a delinearse ciertos patrones decisionales que permitirán una relativa autonomía al grupo, a la vez que funcionarán como herramientas de presión frente a las autoridades.

La Municipalidad de Rivadavia estuvo vinculada al teatro comunitario desde su inicio. Desde los primeros talleres de teatro que De la Iglesia brindó en Sansinena en el 2006, existió un vínculo que se fue transformando notoriamente de acuerdo a las acciones del grupo y la legitimidad que fue ganando en la región a lo largo de los años. Buscaremos dilucidar las estrategias y mecanismos que atravesaron esta conflictiva relación en un momento clave como lo fue estreno de la obra “*La historia...*”. Creemos que éste fue un momento radical, ya que visibilizó la magnitud que el fenómeno teatral había alcanzado en Rivadavia, tanto como experiencia cultural como social.

El estreno de la obra había sido incluido en el programa municipal de los festejos por el Centenario del Partido de Rivadavia, en el cuál se le otorgaba un lugar marginal frente a la participación de otros artistas considerados centrales (como Valeria Lynch, Cacho Buenaventura o Choque Urbano). El estreno, pautado para el día 30 de septiembre del 2010, fue precedido por tres días de lluvia que obligaron a los organizadores a reestructurar las fechas. En ese marco, el evento se trasladó para el 2 de octubre, ya que las entradas de los pueblos de Roosevelt, Sansinena y San Mauricio son de tierra y se vuelven intransitables durante los días de lluvia.

Durante los días previos a la función presenciamos las negociaciones constantes entre De la Iglesia, el Intendente, y los referentes de diversas instituciones que estaban comprometidos en colaborar con el evento (clubes sociales, cooperativas, vecinos en general). Estas extensas conversaciones telefónicas pusieron de manifiesto la incesante alianza y ruptura de pactos entre los referentes del poder municipal, los representantes de las instituciones públicas y privadas de la región, y la coordinación del grupo de teatro. También registramos la concentración de decisiones en la figura de De la Iglesia, secundada por Manuel Martino – pareja de la directora y uno de los coordinadores del grupo de González Moreno-, y una clara

dificultad en la delegación de tareas. En estas dinámicas de negociación -que se desarrollaron en conversaciones privadas entre los actores *legitimado* – se evidenció la fortaleza del *liderazgo* de la directora y los modos de construir poder, donde cobró vital importancia la intervención del Intendente como “mediador” y factor de presión que orientó las acciones y decisiones de los demás actores. Se visibilizó la intensidad *personalista* que tiñe las relaciones políticas, tanto en el caso del Intendente como de la directora, y que, como señalamos en varias oportunidades, es una característica específica en los modos de construcción política de la región (Fernández, 2012).

Una de las tensiones que se presentó en esas negociaciones fue la ausencia, a sólo tres días del estreno, de los recursos logísticos que el Municipio había decidido aportar para el iluminado del pueblo de San Mauricio, que no cuenta con sistema eléctrico. Al tratarse de una obra itinerante que recorría las calles del pueblo, el despliegue de esta tecnología implicaba la expansión de cableado para luces y sonido a lo largo de tres calles y la plaza. Frente a la ausencia de los recursos prometidos por el Municipio, el *trabajo asociativo*<sup>85</sup> fue una de las llaves que le permitió al grupo fortalecerse frente a las autoridades municipales, potenciar su fuerza y ejercer el derecho al reclamo, porque habilitó mecanismos de solidaridad entre los vecinos-actores, instituciones y actores externos para la solución de problemas de infraestructura, vestuario y escenografía. A la estructura de redes asociativas se sumó una posición inflexible de la coordinación, que estipulaba que la obra se estrenaría igual, estén o no estén disponibles los recursos que el Municipio había prometido brindar: luces, carruajes y otros elementos de la escenografía.

En esta situación de carencia, la coordinación general –que incluía a De la Iglesia, Martino, Giménez y Pallero– decidió autonomizar sus recursos y buscó de modo independiente un servicio que brindara la infraestructura necesaria de luces y sonidos, para que se pudiera representar la obra de teatro en el pueblo de San Mauricio<sup>86</sup>. Como pudimos constatar a través de nuestra presencia en el campo y la convivencia diaria con los coordinadores, el

---

<sup>85</sup> Nos referimos a lo que Ratier define como “formas económicas no orientadas exclusivamente por el lucro, una solidaridad activa traducida en múltiples asociaciones comunitarias y estilos propios de hacer política” (2009:11)

<sup>86</sup> Para una mirada más detallada de estos días entrar en: <http://www.aetheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-1/pdfs/Resena%20Fernandez.pdf>

servicio fue contratado tres días antes de la función, desoyendo las intenciones de suspensión por parte del municipio. La idea de “hacer ante todo” se transmitió entre los vecinos-actores, quienes apoyaron la decisión de la coordinación. Según Martino, no fue hasta adquirir una plena noción del gran número de vecinos participantes, que el Municipio accedió a colaborar plenamente con la obra.

Otro elemento relevante para la creación de una estructura organizativa fuerte, fue el acercamiento a la comunidad y la construcción de consenso en torno a la práctica, el cual consideramos un factor clave que le otorga capacidad de acción al grupo. El *consenso* se estructuró en base a dos elementos: por un lado, un alto grado de legitimidad sobre De la Iglesia como referente cultural de la región, y por el otro, la existencia del Grupo de Teatro Popular de Sansinena como antecedente teatral considerado “exitoso”, en tanto logró estrenar tres obras y mantener su actividad teatral local luego de conformado el grupo distrital. Sobre el primer elemento (la legitimidad de la directora), en estudios previos hemos reconstruido su trayectoria como impulsora de proyectos culturales en la región, lo que nos permitió identificar conocimientos adquiridos y procesos de legitimación en las comunidades del Partido que se originan en su historia familiar: María Emilia De la Iglesia es la hija de Osvaldo De la Iglesia<sup>87</sup>, último impulsor del teatro en Sansinena. La referencia a este vínculo parental, los estudios adquiridos en las carreras de Comunicación Social y Teatro en la Universidad de La Plata, y la experiencia de militancia en organizaciones sociales, fueron los motivos principales por los cuales, conjuntamente con el trabajo constante en sostener la actividad del grupo, permitieron la elaboración de una fuerte figura de liderazgo (Fernández, 2012). El trabajo llevado adelante por la directora en Sansinena es un índice importante que visibiliza su capacidad de generar convocatoria, promover la participación y movilización en espacios de notoria ausencia de actividad cultural.

Tal como afirma Cefaï (2008), las estrategias de movilización de consenso operan a través de la interpelación de sentidos de los actores, pero también pueden apelar a imágenes fuertes, removiendo emociones, o a estereotipos relevantes que provienen de la sabiduría popular y de categorías de sentido común. En el caso del grupo de Rivadavia, las estrategias de

---

<sup>87</sup> Osvaldo falleció cuando la directora contaba con 11 años de edad.

convocatoria fueron ideadas atendiendo a una necesidad de crear puentes entre los pueblos, visibilizando a través del teatro aquellas problemáticas, episodios históricos, legados tradicionales y hábitos que los poblados tenían en común, y buscando los *temas* con los cuáles las localidades de Rivadavia podían encontrar un perfil identitario en común. Los testimonios resaltan una importante ausencia de diálogo entre los pueblos en el pasado, los que, a pesar de encontrarse cada uno entre los 22 y 80 km<sup>88</sup> de distancia, se caracterizaban por mantener un vínculo de desconexión y desconocimiento. El hecho de que el teatro haya sido el motor de la convocatoria permitió dirimir lúdicamente las diferencias locales, crear lazos a través del trabajo creativo, y nuclear voluntades en un proyecto artístico común. Para cumplir este objetivo, la coordinación estructuró los talleres en función de temáticas que atravesaron a todos los pueblos e incorporaron figuras institucionales locales, como referentes del Club Popular de América o la comisión directiva del Club Barrio Norte. Pero la estrategia más efectiva, como lo hemos aclarado con anterioridad, consistió en llevar las obras teatrales de los pueblos que ya contaban con grupo, a los lugares donde se estaban conformando los grupos nuevos. El entusiasmo generado a partir de ver estas historias fue decisivo a la hora de evaluar la participación, porque “un público no puede constituirse como tal, excepto que disponga de referenciales de experiencia y de acción propia de la vida pública” (Cefaï, 2008: 66).

Con esto queremos destacar que la interpelación que generó la realización de estas obras, estaba estratégicamente planificada con el fin de generar una empatía en los vecinos de otros pueblos y motivar la participación.

### **1.c. El legado organizativo**

Consideramos que el legado que dejó la obra en San Mauricio constituye la estructura base sobre la cual se continuó trabajando luego del estreno. Los procesos de gestión, organización, negociación y visibilización que se construyeron durante esta etapa (fines 2009 a noviembre

---

<sup>88</sup> La distancia más corta entre dos pueblos es de 22 km entre Fortín Olavarría y América. La distancia más larga es de Roosevelt a Sansinena es de 80 km. De González moreno a Roosevelt cuando llueve son 90 km porque hay que dar la vuelta por América. De América a San Mauricio son 20 km. De González moreno a América 45 km. De González Moreno a Sansinena son 54 km, pero por otro camino de tierra total son 44 km.

2010), se constituyeron en experiencias que se pusieron en juego durante el desarrollo del evento. Observamos que el saldo que dejó como resultado incluye aprendizajes en diversos campos, que se traducen en nuevas capacidades de movilización, participación y negociación. Estas transformaciones resultan claramente definibles en el marco concreto de las redes de interacción y los ámbitos de sociabilidad inter-pueblos; en las propuestas de acción del grupo, que comenzaron a incursionar el ámbito estatal-institucional; y en la creación dialéctica de sentidos colectivos e individuales en torno a la práctica.

El estreno distrital favoreció el proceso de consolidación de liderazgo de De la Iglesia, y a la vez puso de manifiesto la concentración de decisiones y responsabilidades en la directora, lo cual visibilizó la necesidad de generar nuevas estrategias organizativas que incluyeran referentes locales en cada pueblo, al igual que delegados que se responsabilizaran de las distintas áreas de trabajo (vestuario, maquillaje, prensa, texto dramático, infraestructura, logística). Este proceso fue negociado y presentó dificultades, en tanto existía un imaginario según el cual De la Iglesia era la única capaz de tomar decisiones y la única *autoridad legitimada* en materia de teatro y gestión de recursos (Fernández, 2012). Lentamente, aquellos vecinos-actores que tenían más trayectoria en el grupo, portadores de conocimientos previos en materia teatral, musical, comunicacional o educativa, comenzaron a coordinar los grupos locales. Surgieron las figuras de Oscar Giménez, Diego Pallero y Doris Silva en González Moreno, Edith Bello y Darío Fernández en Sansinena, Laura Montero en Fortín Olavarría, Alberto Orga, Camilo Gaitán en América, y Walter Martínez en Roosevelt. Mención aparte merece Manuel Martino, quien es pareja de De la Iglesia desde hace más de diez años, participa desde el inicio en la toma de decisiones y es considerado como uno de los referentes generales del grupo, al igual que la directora.

Consideramos que la obra del Centenario generó una vinculación inédita entre los pueblos del Partido, al promover la transmisión de vivencias y la búsqueda de experiencias compartidas. Este proceso activó nuevos canales de interacción entre los vecinos de estas comunidades, y la constitución de una *agenda pública distrital*, a partir de la cual las problemáticas surgidas en una de las localidades, eran foco de atención de las restantes. Las reuniones mensuales habilitaron un contacto regular y fomentaron el trabajo conjunto, profundizando los códigos culturales compartidos a través del ejercicio de la memoria colectiva puesta en juego para la

creación de la obra<sup>89</sup>. Observamos que este proceso produjo un nuevo *potencial de movilización* (Melucci, 1994: 167), que se tradujo en capacidades de gestión y negociación. Al respecto Martínez afirma que:

Cuando se desarrolló el teatro comunitario medio que revolucionó el ámbito de nuestros pueblos con la obra del Centenario, nadie se imaginaba qué iba a suceder. Teníamos encuentros en San Mauricio, y a partir de allí empecé a contactarme con gente de todos los pueblos<sup>90</sup>

Los testimonios que constan a continuación dan cuenta de que la obra del Centenario generó un fuerte impacto en la región, visibilizado en los medios de comunicación locales, que se hicieron eco de la masiva convocatoria que generó el estreno en San Mauricio<sup>91</sup>.

Los que no participaron para la obra del Centenario se dieron cuenta de la magnitud del movimiento que estamos generando. Llamó la atención mostrarle a la gente de otros lados lo que hacíamos<sup>92</sup>

El grupo de América surgió en el 2010 para la conmemoración del Centenario. La obra del Centenario fue un impulso muy grande, más de 4500 personas cuando se estrenó la obra en San Mauricio. Nos entusiasmó de tal manera que en el 2011 se empezó a gestionar el Encuentro Nacional<sup>93</sup>

Por otro lado, la masividad de público –que llegó a los cinco mil espectadores- superó las expectativas del Municipio. Según el Intendente de Rivadavia, Sergio Buil:

La obra del Centenario unió a todos los pueblos en un mismo sentir. Y se eligió para hacer la obra San Mauricio –que para nosotros fue un trastorno de logística, porque es un pueblo muy complicado en su existencia (...) hubo mucha confluencia de público y más de doscientos actores en escena<sup>94</sup>

Consideramos que la obra del Centenario fue una acción colectiva inaugural en el vínculo con el Municipio. Fundamentalmente debido a la magnitud que adquirió el evento y a la actitud del *hacer ante todo*, que le valió al grupo un posicionamiento como actor cultural

---

<sup>89</sup> Aspecto que analizaremos en los próximos capítulos

<sup>90</sup> Walter Martínez, habitante de Roosevelt. 06/2013

<sup>91</sup> Ver Anexo 7

<sup>92</sup> Darío Fernández, habitante de América y coordinador de Sansinena. 06/2012

<sup>93</sup> Jorge Camilo Gaitán, habitante de América, 06/2013

<sup>94</sup> Sergio Buil, Intendente de Rivadavia. Entrevista realizada en 06/2013

fuerte en el distrito. En relación a este punto, el grupo y el municipio construyeron un tipo de articulación específica, muy propio del contexto, donde fueron fundamentales las historias previas y el conocimiento inter-parental e informal. El grupo comenzó a tejer redes con el Municipio para la búsqueda de recursos y negoció ciertas pautas, a la vez que se convirtió lentamente en un actor de presión, debido a la magnitud y capacidad de movilización que generó en la región. Consideramos que este tipo de vínculo se contrapone a la lectura *institucionalización vs des-institucionalización* que impregna ciertas teorías de los movimientos sociales<sup>95</sup>, al cuestionar las visiones dualistas y simplistas, en donde todo lo *institucionalizado* es sinónimo de “asimilación” por parte del Estado, y donde éste es incorporado como “enemigo” del colectivo. En el caso del grupo de Rivadavia, a lo largo de la tesis daremos cuenta del alto nivel de protagonismo que el Estado –en este caso Municipal– adquirió a lo largo del desarrollo del grupo, creando alianzas y promoviendo rupturas de acuerdo con las distintas coyunturas por las cuáles el grupo fue atravesando y también habilitando.

Respecto de las estrategias organizativas y de gestión, otro elemento aprehendido fue el vínculo con las instituciones locales, no sólo como espacios a través de los cuales gestionar recursos, sino también como lugares estratégicos de difusión y colaboración. Tal como estudió Ratier (2009), es habitual que los mismos habitantes de las pequeñas localidades rurales pertenezcan a varios espacios de sociabilidad en su pueblo, como cooperadoras, comisiones, clubes, etc., fundamentalmente debido al escaso número de pobladores. Estas instituciones suelen colaborar con eventos locales, ya sea recaudando fondos u organizando actividades o representando lo que el autor denomina como una de las principales caras del *asociativismo local*. Las mismas poseen una lógica de funcionamiento propia, tienen diversos niveles de peso político y el poder de tomar decisiones que afectan a la comunidad. Las prácticas asociativas ya son una tradición en estos poblados y se encuentran *sedimentadas* (De la Garza, 1992: 43) en el comportamiento cotidiano de los habitantes. El equipo de directores capitalizó esta tradición asociativa, interpelando a los actores sociales desde un

---

<sup>95</sup> Perez y Natalucci (2008) referencian a la Teoría de la Movilización de Recursos (TMR) – según la cuál si el colectivo no se institucionaliza fracasa-, y la Teoría de los Nuevos Movimientos Sociales (TNMS) –según la cual, si el colectivo fracasa si se institucionaliza -.



imaginario compartido e incorporando esta dimensión como base fundamental en su estrategia de búsqueda de consenso. Por ese motivo, el grupo de teatro estableció nexos con instituciones clave de los distintos pueblos, buscando generar espacios de colaboración y beneficio mutuo.

El panorama resultante luego del estreno, en octubre del 2010, mostró un grupo fortalecido en lo comunitario y asociativo, con una imagen fuerte como expresión cultural regional, y una consolidación de las figuras líderes locales como De la Iglesia, Martino, Fernández y Giménez. Los vecinos de los distintos pueblos entablaron redes que se mantuvieron dinámicas y permitieron la organización de eventos post-estreno en los cuales se reunían los vecinos-actores para compartir un almuerzo, unos mates o una reunión teatral en San Mauricio. A la vez se comenzaron a organizar los *Campamentos de verano*, que se convocaron fundamentalmente en los pueblos de San Mauricio y Sansinena, donde además se incluyeron charlas de reflexión y actividades lúdicas.

## **2- IX Encuentro Nacional: paso clave en la transformación del grupo**

Consideramos que la idea de organizar un Encuentro Nacional de Teatro Comunitario en Rivadavia, surgió, entre otras cosas, gracias a cierto “clima favorable” que había quedado luego del estreno de la obra distrital. El sistema organizativo que se estableció entre los pueblos y las redes de asociación que surgieron durante el proceso de construcción y la puesta en escena de la obra, se transformaron en instancias aprehendidas de trabajo colectivo que, al decir de Melucci(1994), funcionaron como *factores de tipo coyuntural que favorecen la acción*. En otras palabras, reconocemos que el proceso organizativo detrás de la obra habilitó un marco de posibilidad para la planificación de otros eventos a nivel distrital.

En la reconstrucción que realizamos sobre el Encuentro Nacional, observamos que la primera estrategia adoptada por los coordinadores fue enviar a un representante del grupo de Rivadavia al Octavo Encuentro Nacional de Teatro Comunitario, que se desarrolló en la ciudad de Oberá, Provincia de Misiones, en el mes de octubre del año 2010. El elegido fue Diego Pallero, un integrante del grupo rivadaviano perteneciente al pueblo de González Moreno. Una vez allí, este vecino-actor recopiló estrategias, modos de organización y gestión implementadas por *La Murga de la Estación*, el grupo anfitrión en Misiones, con la idea de

replicar este modelo organizativo en el Noveno Encuentro Nacional de Teatro Comunitario en Rivadavia. Una vez realizada esta diligencia, De la Iglesia, en la reunión de Red Nacional de los directores realizada a fines del 2010, propuso al distrito de Rivadavia como sede para el Noveno Encuentro, a realizarse el año entrante. La decisión de hacer esta propuesta a la Red Nacional de Teatro Comunitario fue colectiva, sin embargo, muchos entrevistados coinciden en afirmar que al ser una idea exclusivamente del grupo de teatro –donde todavía no había intervención municipal ni se sabía exactamente cómo se iba a desarrollar el plan de gestión- no sabían exactamente “en qué se estaban metiendo”, o “la magnitud que alcanzaría el evento”. Esta cuota de inconsciencia es remarcada como un factor clave de todo el proceso organizativo. Por otro lado, los vecinos-actores coinciden en remarcar que el Encuentro superó en expectativas lo planeado.

La elección de la forma que tomaría el encuentro en cuanto a cantidad de participantes, lugares, dinámicas, actividades, duración, etc., estuvo condicionado también por las expectativas que quedaron pendientes e incumplidas del estreno de la obra distrital. Así lo aclara De la Iglesia: “Para la obra en San Mauricio habíamos hecho mucha movida para que vengan todos, y quedó latente que muchos grupos iban a venir y no pudieron”<sup>96</sup>

La decisión fue hacer una convocatoria abierta para que participen todos aquellos grupos del país que se postulen. Esto implicó el despliegue de una logística inédita para el Partido, tanto en infraestructura, como en gestión y organización. Según los testimonios recabados, instalar la idea del encuentro en la región no fue fácil, tal como lo cuenta Laura Montero, coordinadora de Fortín Olavarría:

Hubo que convencer a la gente, nos miraban extrañados ¿Quién va a venir acá?, decían. Acá siempre hubo muy poco teatro, sino era el comunitario no había ni consumo, ni costumbre de ir a ver teatro. Lo único que se consume es el fútbol, recién ahora se están sacudiendo cosas (...) tuvo que venir todo este fenómeno para que esto se despertara, y lo participativo también<sup>97</sup>.

En relación a lo señalado por Montero, creemos que ciertos imaginarios elaborados en los ámbitos rurales tienden a construir una oposición campo-ciudad, donde todo lo que se vincula

---

<sup>96</sup> Entrevista realizada el 29/06/2013

<sup>97</sup> Entrevista realizada el 30/06/2013

al ideario de “ciudad” carga con una valoración negativa que establece un parámetro de la “alteridad”<sup>98</sup>. Desde esa mirada, destacamos que el teatro era visto, para muchos vecinos entrevistados, como una actividad de ámbitos urbanos que implicaba cierta profesionalización o preparación y que no era accesible en estos poblados. Fundamentalmente, el teatro era asociado con la idea de la “alta cultura” (Williams, 2009) depositada en espacios específicos respecto de los cuales los vecinos se sentían ajenos. Simultáneamente se elaboraron un conjunto de prejuicios sobre la práctica teatral “que viene de la ciudad” que estaban asociados a la negatividad de ésta, y con fuertes implicancias en la dimensión moral (la droga, el desorden, la indisciplina, la promiscuidad). Estos factores generaban un ambiente hostil frente a esta propuesta que implicaba la visita de grupos “de afuera” (Fernández, 2012).

A pesar de estas reticencias y del desafío que implicaban, comenzó la organización del Noveno Encuentro de Teatro Comunitario y abarcó un periodo aproximado de un año. El mismo fue pensado a partir de la idea de *integración/unión* como categoría central, para lo cual se trabajó articuladamente con las seis sedes del encuentro. Para dar cuenta de este proceso dividiremos este apartado en tres secciones, las que deben ser observadas de manera integral. A cada una de estas secciones las atravesarán dos ejes: las potencialidades y las dificultades, lo que nos permitirá reconocer, dentro de cada actividad o elemento presente del proceso, cuáles son las lógicas que, en este caso particular, limitaron o habilitaron el desarrollo del proceso organizativo y de gestión. Las secciones son organización, gestión, convocatoria y comunicación, y abarcarán los siguientes elementos:

- a. *Organización*: comisiones (áreas de trabajo: alojamiento, comida, comunicación, prensa, bienvenida, duchas, calefactores), responsabilidades, decisiones, coordinación, legitimidades.
- b. *Gestión*: búsqueda de auspiciantes, publicidad, colaboración de instituciones (clubes, escuelas, empresas), de vecinos particulares, redes de solidaridad, rol de la Municipalidad.

---

<sup>98</sup> Hemos analizado en la tesis de Maestría, los imaginarios creados en torno a las ideas de “campo” y “ciudad”, como entidades independientes y opuestas. Mientras que el primero condensaba las *virtudes* de la vida campestre, a la segunda se le atribuían los atributos negativos (Fernández, 2012). Estos imaginarios, rastreados por Williams en las obras literarias, son bien claros en su libro *El campo y la ciudad* (2001). Allí expone cómo el contraste retórico entre campo y ciudad, y recalca que ésta división, al igual que la de industria-agricultura, en sus formas modernas: “son la culminación crítica de la división y la especialización del trabajo que, aunque no comenzaron con el capitalismo, bajo su influencia llegaron a desarrollarse” (374)

- c. *Convocatoria y comunicación*: lanzamiento del evento, charlas en cada pueblo, estrategias de convocatoria.

## **2.a. Organización**

En el presente apartado abordaremos los aspectos generales concernientes a la organización del Encuentro Nacional, centrandó la atención en aquellas lógicas organizativas que permitan reconstruir el proceso de gestión más profundamente.

En primer lugar, encontramos una división en áreas o comisiones de trabajo, que permitió descentralizar las decisiones y responsabilidades, y desplegar un modelo de “red” que se extendió por los pueblos del Partido. Tanto Darío Fernández –coordinador de Sansinena- como Laura Montero –coordinadora de Fortín Olavarría- señalan que estaban divididos en áreas pero la idea era no perder de vista el objetivo común al que se quería llegar. Se organizaron usando como base el modelo que utilizaron para la construcción de la obra distrital, que incluía la dinámica de los ensayos locales, reuniones en cada pueblo una vez por semana, y luego una reunión mensual de todo el distrito en el pueblo de San Mauricio, donde se definían criterios comunes y se integraba lo trabajado en cada localidad. Este proceso derivó en una profundización de la autoridad construida por los coordinadores, quienes fueron adquiriendo protagonismo y se erigieron como los representantes de cada pueblo.

En una primera etapa, se abrieron las comisiones básicas de comida, alojamiento, comunicación, transporte y bienvenida. Luego fueron abriéndose sub-comisiones para temas menores, como la necesidad de calefactores, duchas y otros elementos para mejorar la comodidad de los grupos visitantes. Es importante remarcar que en la región había una fuerte experiencia de trabajo en comisiones, lo que facilitó el trabajo grupal. Esta es una de las potencialidades de la gestión: la organización por comisiones permitió un trabajo ordenado, donde se buscó la desconcentración de tareas y el aprendizaje de los coordinadores en la toma de decisiones, dinámica que logró enraizarse en una instancia posterior al Encuentro, cuando el proceso ya había comenzado a generar ciertas pautas de aprendizaje en los coordinadores. Reconocemos una dificultad en la modalidad que se estableció para la toma de decisiones, ya que durante la primera etapa de organización todavía se dependía de la habilitación de las

“voces autorizadas”, más experimentadas o de mayor liderazgo para llevar adelante una acción o tomar una determinación. Consideramos que esta limitación estuvo dada por los factores que nombramos con anterioridad, como la ausencia de experiencias de organización colectiva previas, y el personalismo en las figuras de autoridad.

Los entrevistados recuerdan que una prioridad en la organización fue poder brindar la comida gratuita a los invitados y un lugar confortable para descansar. Al respecto Martino recuerda que:

Queríamos darles de comer gratis a todos. Que la gente coma bien, duerma bien. Ahí tenes el cincuenta por ciento del encuentro garantizado. Son cosas básicas, elementales, que no tiene nada que ver con el teatro<sup>99</sup>.

Con esta consigna se abrió la convocatoria y se comunicó la realización del evento a la espera de que los grupos confirmen o no su participación. Los mismos debían gestionarse un transporte que los lleve hasta Rivadavia y que se encargue de los traslados durante el encuentro. Al ser un evento distrital, se buscó que todos los pueblos pudieran recibir a un número determinado de grupos, y que localmente se organizaran para brindarles una comida (almuerzo). A su vez, cada grupo invitado debía confirmar si su participación sería sólo como asistente, o traerían su espectáculo.

La tarea de conectarse con los grupos recayó en una primera instancia en De la Iglesia, quien como directora estaba con contacto permanente con la Red Nacional de Teatro Comunitario, pero luego cada coordinador se encargaba de tres o cuatro grupos a los que tendría que recibir y asistir. La primera idea fue que los grupos pernocten en el pueblo en donde representarían sus espectáculos, pero luego se descartó debido a la complejidad de los traslados (sobre todo en función de los pueblos que tienen entradas de tierra). Se buscó, entonces, concentrar durante la noche a todos los grupos en la ciudad cabecera (América), que cuenta con asfalto, mayor infraestructura edilicia (escuelas, clubes, el polideportivo) y mayor acceso a los comercios.

---

<sup>99</sup> Martino, 07/2013

## **2.b. Gestión**

El presente apartado sobre las estrategias de gestión, debe ser articulado con los demás para que el lector pueda adquirir una mirada integral sobre los procesos que atravesaron la experiencia de la organización del Encuentro en Rivadavia, y pueda identificar las especificidades del marco contextual en donde tuvo lugar. Una de las operaciones que habilitó este contexto fue la explotación de *los vínculos familiares y sociales* de los vecinos-actores<sup>100</sup>, quienes fueron incorporados como colaboradores externos en tareas que fueron surgiendo en las diferentes etapas de la organización. Para dar cuenta del proceso en la búsqueda de recursos y solvencia de gastos, dividiremos este apartado en secciones, con el fin de desarrollar específicamente el grado de intervención de los distintos actores e instituciones del Partido en la organización y gestión del encuentro.

### **2.b.1. Comercios e instituciones**

Registramos una destacada participación de las instituciones y los comercios de los distintos pueblos del Partido, que colaboraron en la financiación del Encuentro aportando distintos recursos, desde dinero hasta comida, espacios físicos, logística, etc. La recaudación en dinero fue de ochenta y cuatro mil pesos, sólo de comerciantes de la zona, dentro del cual el aporte más significativo fue de cinco mil pesos, mientras que otros colaboraron con quinientos pesos o con montos menores. Quienes más dinero aportaron fueron La Rural, el Concejo Deliberante y La Criolla, y el pueblo que más colaboró en cantidad fue América. Sin embargo, las instituciones de los otros pueblos del Partido también colaboraron con cantidades menores<sup>101</sup>

Remarcamos que existió un alto grado de colaboración desde sectores que no pertenecían al grupo de teatro, lo que indica un efectivo trabajo de articulación y de inclusión del resto de la población en la planificación del evento. Dentro de las actividades que tenían a cargo las instituciones, estaba el recibimiento de los grupos, el acomodamiento de los mismos en los lugares estipulados (escuelas, clubes), el servicio de la comida, entre otras. Las mismas

---

<sup>100</sup> Este punto se desarrollará con más profundidad en el apartado “Comunicación y convocatoria”

<sup>101</sup> Ver cuadro en el anexo 8

requerían de una planificación y una infraestructura previa, en tanto el recibimiento de los grupos visitantes constaba de una representación teatral que se realizaba en las entradas de los pueblos sede. Por otra parte, el cronograma del Encuentro estipulaba una planificación de cada día dividida en tandas horarias que organizaban los momentos destinados a las actividades recreativas, a los espectáculos, a la reflexión colectiva y a las comidas<sup>102</sup>.

Observamos que el trabajo con las instituciones implicó el establecimiento de *parámetros de negociación*, donde se buscó una planificación de acciones conjunta que permita un vínculo de cooperación recíproco donde ambas partes (institución y grupo de teatro) se vieran beneficiadas. Con este objetivo se estipularon acuerdos con los clubes a modo de *trueques*, como por ejemplo con el Club Barrio Norte, a quien el grupo le proporcionó la comida, las garrafas, y todo lo necesario para cocinar, mientras que éste se encargaba de preparar y servir la comida, a la vez que ponían simultáneamente su propia cantina en cada espectáculo, para aquellos que no quisieran el menú preparado para el encuentro. De esta manera se dividieron esfuerzos y el club se quedó con las ganancias de la comida y la bebida de la cantina particular. Esta lógica del mutuo beneficio que se estableció con las instituciones se amplió también a los comercios, los cuales ofrecieron diversas sumas de dinero y como contrapartida tuvieron un gran crecimiento en el nivel de venta, quedando algunos desabastecidos durante el primer día del encuentro.

Observamos que en las modalidades de negociación que los coordinadores establecieron con las instituciones locales se tejieron estrategias estructuradas en la idea de una pertenencia identitaria y la idea del “bien común”, ya que, como afirma Cefaï (2008), en todo proceso de transacción y compromiso entre actores que forman la arena pública existe “un montaje de apariencias para los públicos y de atribución de tratos de reconocimiento” (71). Desde esa perspectiva, los coordinadores interpelaban a las instituciones (clubes, escuelas) a participar en el evento a partir de su función pública, invitándolos a *formar parte* como institución reconocida por la comunidad. Simultáneamente, se ofrecía un trato de costo-beneficio en donde esa participación además incluía una retribución económica que adquirió la forma de

---

<sup>102</sup> Ver cronograma en el anexo 9

trueque. Estas modalidades de negociación fueron efectivas y dieron cuenta de la importancia de incorporar las dimensiones simbólicas y de reconocimiento en las estrategias de gestión, que apelaban al conocimiento sedimentado de los vecinos en torno de este tipo de relaciones de reciprocidad.

### **2.b.2. Organismos vinculados al teatro**

Otro actor que estuvo presente en la realización del encuentro fueron los organismos estatales encargados de la difusión y el desarrollo del teatro nacional y provincial. El Instituto Nacional de Teatro y el Consejo Provincial del Teatro Independiente colaboraron con dinero a través de la entrega de subsidios. Los tiempos de gestión, que generalmente suelen implicar varias instancias administrativas y burocráticas, impidieron que el dinero esté disponible para el momento del encuentro, que se cobró meses después de su realización. Esta situación significó una instancia de aprendizaje para el grupo, a partir de la cual debió utilizar estrategias *al alcance de la mano* para solventar los gastos inmediatos que iban surgiendo a medida que el encuentro iba adquiriendo su forma. Un ejemplo de estas estrategias *al alcance de la mano* lo encontramos en las necesidades que surgieron en materia de infraestructura y de alimento, para las cuales se utilizaron donaciones de materiales para construir elementos escenográficos –en el primer caso- y bolsas de comida donadas por los vecinos –para la segunda-.

Dentro de las gestiones administrativas e institucionales, se planificaron reuniones con referentes de diversos partidos políticos y con autoridades de la Municipalidad. En la reconstrucción de estas gestiones observamos que si bien en un primer momento no se obtuvo una respuesta positiva, con el avance de las reuniones la situación fue cambiando y lentamente distintos sectores comenzaron a participar con colaboraciones de distinto tipo: auspicios, infraestructura, etc. Entre estos sectores se encontraba un actor clave: la Municipalidad de Rivadavia.

### **2.b.3. Participación del Municipio de Rivadavia en el Encuentro Nacional**

La relación del grupo de teatro con el Municipio se estableció desde el inicio de la actividad teatral en Sansinena, en el año 2006, y se fue transformando a lo largo de los años, nutriéndose



de situaciones nuevas y experiencias que se desarrollaron en los distintos pueblos y con diversos actores de la arena social. De ese vínculo conflictivo pero fructífero germinaron proyectos, ideas y aprendizajes que devinieron en un conocimiento mutuo entre ambos actores sociales. Martino recuerda que “todos los años negociábamos con la Municipalidad si había plata para los talleres de teatro, y cuando fuimos a la negociación ese año ya estaba el encuentro incluido”<sup>103</sup>.

Esa primera negociación rindió sus frutos unos meses después, cuando la organización del encuentro ya estaba en marcha. El Municipio colaboró con un auspicio publicitario de ocho mil pesos, puso el sonido de todos los espectáculos, facilitó porteros y referentes para las escuelas y otros lugares de hospedaje, acompañó y fue clave en la logística los días del encuentro, alquiló las gradas de San Mauricio y facilitó el transporte del grupo local los días del encuentro, sumado a los carteles grandes de entrada a cada pueblo y programas que se repartieron casa por casa. En palabras del Intendente, Sergio Buil:

El Municipio estuvo muy presente. La idea era que la gente del teatro esté para atender a los que vengan. Si bien en logística fue complicado, terminó siendo una inversión y un aprendizaje en organización y logística.

Este comentario da cuenta del involucramiento que adquirió el Municipio en el evento, y de la importancia del fenómeno teatral como movilizador de fuerzas, estrategias y proyectos para la comunidad distrital. Sin embargo, consideramos que la principal fuerza surgió a partir de acciones que emergieron desde redes de solidaridad entre los vecinos, que circulaban por debajo de los canales del poder estatal.

## **2.c. Convocatoria y Comunicación**

A lo largo de este apartado sostuvimos que el modelo de gestión implementado por el Grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia tiene su raíz principal en el accionar colectivo de la comunidad. La pregunta que surge es: ¿cómo se lograron vencer los prejuicios y la resistencia de los vecinos, y generar una adhesión al desafiante proyecto que implicaba organizar un encuentro nacional en un distrito sin experiencia en este tipo de gestión? La respuesta a esta pregunta la encontramos en una serie de acciones que se desplegaron simultáneamente a la

---

<sup>103</sup> Entrevista realizada en 07/2013

búsqueda de recursos, tendientes a informar e involucrar a los habitantes de los pueblos sobre el fenómeno del teatro comunitario en general, y sobre la importancia del evento en el distrito, en particular.

Consideramos que los coordinadores implementaron una serie de acciones en el espacio público con el objetivo de crear un sentimiento de apropiación del evento en los vecinos de los pueblos. Dentro de estas acciones, se coordinaron reuniones con los delegados municipales de cada pueblo, a los cuáles se les comentó de qué se trataba el encuentro, cuál era el propósito y los beneficios que acarrearía para sus localidades. Por otro lado, se presentó un proyecto ante la Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires para que el Encuentro fuera declarado de interés provincial, el cual fue aprobado por unanimidad el 13 de mayo del 2011. Realizaron lanzamientos locales, donde los coordinadores se reunieron con las instituciones más representativas del pueblo para explicar qué era el teatro comunitario, la Red Nacional de Teatro Comunitario y quiénes iban a ir al encuentro.

Estos lanzamientos, apoyados en la visibilidad y legitimidad lograda con la obra distrital estrenada en San Mauricio, fueron sembrando la idea de la importancia del encuentro para el Partido de Rivadavia, y la necesidad de un involucramiento colectivo para que el mismo tuviera éxito. Se apeló a los valores que sostienen parte fundamental de la idiosincrasia pueblerina: la amabilidad de los residentes para con los visitantes, el sentido de pertenencia y la hospitalidad, el orgullo de “mostrar el pueblo lindo”, tal como lo ilustra el siguiente testimonio:

En la organización éramos muchos y lo disfrutamos. Se sumó gente de diversos lenguajes culturales (músicos, pintores, etc.), los que no participan comúnmente en teatro. Había buena predisposición y los que no participaron para la obra del centenario se dieron cuenta de la magnitud del movimiento que estamos generando<sup>104</sup>.

Otra de las acciones impulsadas por los coordinadores fue la creación de un grupo de *pintores comunitarios*, conformado por vecinos-actores y otros vecinos de González Moreno, quienes restauraron sitios emblemáticos del pueblo, de gran carga simbólica, como los murales de bienvenida, las plazas y las garitas de colectivos. También se promovió el arreglo de las casas

---

<sup>104</sup> Darío Fernandez, 2013.

de los vecinos con la consigna de “mostrar al pueblo lindo”. Se hicieron pasacalles y carteles de bienvenida, y en cada pueblo se designó un coordinador responsable de la organización. Los vecinos recurrieron a sus saberes previos para lograr un buen recibimiento y la satisfacción de los visitantes. Dentro de esos saberes previos registramos el trabajo en comisiones, heredado de los modos organizativos de las colectividades de inmigrantes afincadas en estos territorios a principios del siglo XX. También observamos que la estrategia de apelar a las prácticas sedimentadas se visibilizó en la activación de la celebración como una tradición fundamental en el arsenal cultural de los pueblos (Ratier, 2009), que logró establecer una cohesión y una sensación de unidad entre los vecinos. Con esta base, se aprovecharon otros eventos culturales como espacios de difusión y comunicación. Entre estos eventos De la Iglesia recuerda los carnavales de verano:

En febrero de ese año estábamos en el parque de Sansinena, nos maquillamos todos y armamos un carnaval. Éramos sesenta monos disfrazados, y cantábamos: ¡qué sensacional, encuentro nacional, que extraordinario, teatro comunitario! De esa manera ya empezamos a instalarlo<sup>105</sup>.

Como hemos visto, este tipo de acciones previas al Encuentro, favorecieron una apropiación paulatina del evento entre los vecinos de los pueblos. No es este el espacio para una cronología detallada de lo que sucedió en el Encuentro Nacional<sup>106</sup>, ya que nos interesa comprender fundamentalmente el modo en que este evento formó parte de un proceso mayor en el desarrollo integral del grupo. Sin embargo, tendremos en cuenta los beneficios económicos que el Encuentro dejó como saldo para la región, porque éstos también forman parte de los factores que configuraron la construcción de una legitimidad ganada en la comunidad.

### **3- Noveno Encuentro de Teatro Comunitario: un evento bisagra**

#### **3.a. Quebrar para crear**

Consideramos que el Encuentro desarrollado en octubre del 2011 en Rivadavia se transformó en un evento bisagra, en tanto quiebre cultural que implicó la incorporación de pautas de

---

<sup>105</sup> 06/2013

<sup>106</sup> Para más detalles ver: Fernández, Clarisa (2011). *Huellas de tierra, gritos de Identidad*. En Periódico de Artes Escénicas. Año 11, nº 52. Disponible en: [http://www.periodicoartescenic.org/images/actual/pae\\_052.pdf](http://www.periodicoartescenic.org/images/actual/pae_052.pdf)

trabajo, conceptos, acciones e imaginarios nuevos en las comunidades involucradas. A pesar de las dificultades y problemáticas registradas durante el proceso organizativo, el resultado del encuentro arrojó un saldo positivo en cuanto a impacto en las comunidades a nivel cultural, social y político.

Observamos que el encuentro generó un *proceso de socialización* y trabajo colectivo que les permitió a los vecinos de distintos pueblos acercarse, conocerse y crear en conjunto. Registramos que luego del evento se sumaron al grupo muchas personas que nunca habían participado de una actividad cultural, ya sea por desconocimiento o por no tener acceso a una actividad de estas características en su pueblo.

Consideramos que el Encuentro logró visibilizar territorialmente a pequeñas comunidades que generalmente son marginadas por su aislamiento, y que recibieron una cantidad de visitantes inédita en su historia, como el caso del pueblo de Roosevelt o San Mauricio. El hecho de que el proceso de organización y participación en el Encuentro haya sido inclusivo y abierto, generó un lazo con los vecinos que les permitió ver que “podían ser parte del proyecto, sin ser del grupo de teatro”, aportar desde sus propios intereses y saberes. Al respecto, los testimonios afirman que:

Se pudieron sobrevolar los partidismos políticos, la religión y los clubes. Que era una dificultad de la unidad. Tenemos un sentido que es querer apostar al cambio. Queremos ser protagonistas, aunque tengamos pensamientos encontrados<sup>107</sup>.

Fue la primera experiencia como grupo de teatro comunitario distrital. Primero, había que romper con una cuestión anterior de las rivalidades de los pueblos que viene con la mano del fútbol. Todo el proceso anterior que se hizo, los primeros encuentros fueron rompiendo esas viejas antinomias, sospechas. Descubrir en encuentros que eran obviamente muchas más las cosas que unen<sup>108</sup>.

Estos testimonios nos permiten reflexionar en torno a dos cuestiones: en primer lugar, dar cuenta de cierta conflictividad presente en la trama social cotidiana de estos pueblos, donde las tradiciones de pertenencia institucional y los posicionamientos político-partidarios

---

<sup>107</sup> Martino, 07/2013. En relación a lo que referencia Martino, en los capítulos siguientes abordaremos en más detalle los rasgos de heterogeneidad que encontramos en las posturas políticas dentro del grupo y cómo estos cambios llevaron a crear una vivencia desfragmentada de los vecinos-actores respecto del grupo de teatro y de la cooperativa.

<sup>108</sup> Giménez, idem.

aparecen como fragmentadores del lazo social. Por el otro, destacar que el encuentro funcionó como metabolizador de esas tensiones, al ser enunciado bajo la consigna inclusiva del bien común, erosionando los conflictos anclados en andamiajes tradicionales para proponer un tiempo-otro donde esas diferencias fueron transitoriamente olvidadas. Consideramos que el *trabajo en red* fue una dimensión fundamental en la organización colectiva, porque permitió que los vecinos participaran, tanto en las diferentes instancias de organización como en la espectación de las representaciones, las cuales fueron públicas, abiertas y gratuitas. El aprendizaje organizativo fue vital para el grupo, tal como afirman los entrevistados:

Una de las cosas que nos marcó es que podemos organizar algo así pero no lo podemos hacer solos, no hay que cerrarse, hay que pedir la ayuda de otras personas. La gente se esmera mucho haciendo lo que le gusta. Siempre la gente de afuera del teatro nos ayuda continuamente. Quedó claro que no tendrían que participar después del teatro, y eso ayudó<sup>109</sup>.

En relación a lo anterior, traemos a colación dos reflexiones que elaboramos en un informe realizado para el Instituto Nacional del Teatro<sup>110</sup> sobre el modelo de gestión implementado por el grupo de Rivadavia para el Noveno Encuentro Nacional. Allí afirmamos que “es imprescindible, a la hora de emprender la organización de un evento de estas características, conocer a la comunidad en la cual el mismo se inserta, y desarrollar estrategias de interpelación en consonancia con ello”, al igual que “comprender a través de qué mecanismos los recursos que se consiguen adquieren mayor potencialidad, y pueden colaborar en la construcción de nuevos lazos con instituciones y comercios locales”. En la reconstrucción de evento vemos que el grupo se valió de estas estrategias y potenció los lazos creados en la instancia de la obra distrital. Sin embargo registramos una serie de dificultades en ese desarrollo que tuvieron que ver, en primer lugar, con la toma de decisiones y la incapacidad de generar referentes locales que sean lo suficientemente legitimados como “voces autorizadas”. Por otro lado, en materia de difusión no se logró el grado de visibilización en los medios de comunicación nacionales que los vecinos esperaban. Así lo señalan Giménez y Pallero:

---

<sup>109</sup> Pallero, 07/2013.

<sup>110</sup> Fragmento del Informe Final del proyecto: “Nuevas estrategias colectivas de gestión teatral: el caso del Grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia” en el cual participamos como investigadores. Instituto Nacional del Teatro. Falzari, Gastón; Fernández, Clarisa & Bidegain, Marcela. Aprobado en el año 2014.

Yo creo que fue más exitoso hacia adentro, para cimentar nuestro grupo, que hacia fuera. Me parece que la Red de Teatro Comunitario no estuvo a la altura de la situación, que lo que tendría que haber hecho la red, que era encargarse de la difusión, no fue cumplido debidamente (...) la red reproduce las mismas cuestiones del centralismo, a ver un poco más licuada, lavada, pero sí las reproduce. El encuentro para mí le faltó difusión nacional, que la red podría haber brindado perfectamente<sup>111</sup>.

No somos solidarios entre los grupos. Por ejemplo, nosotros no tenemos acceso a los medios nacionales pues estamos como decimos en las obras, en el culo del mundo (sic). Lo que necesitamos de los grupos son esas conexiones, nexos. Nosotros no podemos ir a golpearle a un medio nacional, cosas que necesitamos, que no las tenemos. Esta colaboración no la tuvimos en el encuentro nacional<sup>112</sup>.

Frente a esta ausencia de articulación con los grupos de más trayectoria de la Red Nacional, los entrevistados resaltan un resultado opuesto con respecto a los grupos cercanos, de la región Oeste Profundo<sup>113</sup>, con quienes lograron estrechar lazos y generar proyectos en común, en parte debido a una nueva tendencia inaugurada por los grupos de esa región, de comenzar a fortalecer el *trabajo regional*, y en una búsqueda conjunta de nuevos lineamientos dentro del fenómeno del teatro comunitario, que se orienta más a un cambio social material y territorial, que al perfeccionamiento estético, según la mirada de uno de los vecinos-actores:

Nosotros elegimos construir muchas cosas e ir hacia muchos caminos, abrir y diversificarnos y también resignar, nuestros productos no son de extrema calidad, pero vamos hacia la integración de muchos sectores. Yo creo que la calidad va a ir apareciendo porque los grupos ya tienen rodaje, por ejemplo el de Rivadavia<sup>114</sup>

La observación de Giménez reproduce un debate que hemos planteado en el primer capítulo de esta tesis, en donde queda visible la oposición calidad-comunidad<sup>115</sup>. Aunque hay posturas más flexibles que no conciben esta oposición de modo taxativo, circula entre los grupos de la red esta discusión, que presenta un dilema dicotómico sobre el cual los grupos de teatro comunitario podrían orientar su acción. En esta discusión, consideramos que el Teatro

---

<sup>111</sup> 07/2013.

<sup>112</sup> 07/2013.

<sup>113</sup> La misma región está compuesta por los grupos pertenecientes a localidades rurales del interior de la Provincia de Buenos Aires, como Patricios Unidos de Pie (grupo del pueblo de Patricios), o Los Cruzavías (grupo del Partido de Nueve de Julio).

<sup>114</sup> Oscar Giménez, entrevista grupal. 06/2013

<sup>115</sup> Esta discusión plantea que los grupos que se dedican a perfeccionar la estética de sus puestas, resignan en trabajo eminentemente comunitario y social. A la inversa, los grupos que mantienen un fuerte trabajo territorial, generalmente cuentan con representaciones débiles en cuanto a técnica y recursos artísticos.

Comunitario de Rivadavia orienta su acción hacia la creación de propuestas culturales diversificadas, sin que la preocupación estética (entendida tradicionalmente) sea prevaleciente. Debido a esa elección las propuestas teatrales no suelen permanecer en cartel por mucho tiempo o repetirse todos los fines de semana como sí lo hacen las producciones de otros grupos de teatro comunitario<sup>116</sup>.

Otro elemento importante para comprender la relevancia del grupo en este contexto es el hecho de que existe una ausencia de propuestas culturales y de grupos artísticos en la región, por lo cual el teatro de Rivadavia ha venido a suplir esa demanda. Al respecto los vecinos-actores señalan que:

Antes del Encuentro, nosotros nos habíamos metido acá dentro de la estación, pero no habíamos empezado a tejer redes con las instituciones de González Moreno. Y después del encuentro, nosotros estamos bien con todos (...) El encuentro nos puso a jugar en “las grandes ligas”, fue darnos cuenta que como una organización que éramos podíamos hacer un encuentro impresionante (...) Sobre todo había que empezar a organizarse. Obviamente, había gente mucho más sobrecargada, pero fueron aprendizajes sobre el terreno (...) hay situaciones complicadas que te llevan a tener imaginación<sup>117</sup>.

El encuentro sirvió para que no solo en cada pueblo sino que en cada distrito nos hiciéramos conocer y se sume gente nueva. Ver los otros grupos como se organizaban, qué obras tenían. En eso hay un antes y un después, y en la apertura que tenemos desde Rivadavia a otros puntos, a otras provincias, e incluso otros países. Cuando nos ponemos a laburar todos podemos hacer cosas de esta magnitud<sup>118</sup>.

En los testimonios de los vecinos-actores observamos que, más allá de los beneficios materiales que el encuentro dejó como saldo, y las estrategias organizativas aprendidas por el grupo, el evento permitió fortalecer la imagen y el reconocimiento del grupo como actor cultural fuerte en la región que se incorporó a la escena pública y comenzó a formar parte de la trama institucional de las localidades. Esto se debió no sólo a la magnitud del evento, sino también al lazo que comenzó a tejerse con las instituciones y a la participación de actores políticos en juego. Camilo Gaitán destaca que la articulación que se logró a nivel regional y provincial fue uno de los elementos fundamentales a la hora de evaluar el impacto del

---

<sup>116</sup> Algunas obras como “Venimos de muy lejos” o “El fulgor argentino”, del grupo Catalinas Sur, son grandes producciones que permanecen más de diez años en cartel y requieren una entrada de acceso de entre \$50 y \$70.

<sup>117</sup> Giménez, 07/2013.

<sup>118</sup> Fernández Darío, 07/2013.

encuentro en la región: “Es un proceso que se empieza desde la base. Primero cinco pueblos, después la regional oeste y después a nivel provincial y nacional. Estamos escalando, estamos integrados en todos los estamentos”<sup>119</sup>.

Dentro de las transformaciones que el Encuentro generó a nivel local, encontramos que a partir del encuentro nacional se abrió como una opción dentro del área de artística en las escuelas la materia de teatro, que antes no existía. Algunos de los profesores de esa materia son vecinos-actores del grupo.

#### **4-Sentando posición: los carnavales participativos**

Creemos que entre la realización del Encuentro (2011) y el comienzo de las gestiones de La Comunitaria (2012) en el ámbito político-estatal, la organización y gestión de los carnavales participativos impulsados por el grupo de teatro significaron un primer posicionamiento de éste como agente cultural local.

Tradicionalmente, los carnavales en Rivadavia se organizaban sólo en la cabecera del Partido –la ciudad de América- y estaban a cargo de los clubes Barrio Norte y Atlético, articuladamente con la Municipalidad. Los mismos proponían un evento competitivo, en donde las dos carrozas ganadoras se llevaban como premio una retribución económica. En enero del 2012 el club encargado de organizar el carnaval fue Barrio Norte, cuyos directivos acudieron al grupo de teatro de Rivadavia –con quienes ya habían establecido contacto mediante el Encuentro Nacional- para organizar el evento en forma conjunta. Allí fue cuando comenzaron las diferencias, en tanto el club sostenía la idea de realizar los carnavales al modo tradicional, con un cobro de entrada y bailes a puerta cerradas, mientras que el grupo de teatro consideraba que los carnavales debían ser participativos, esto es, de libre acceso para todos los que quieran participar (cuestión que excluye el factor competitivo y las ganancias económicas), que debía llevarse a cabo en el espacio público y en todos los pueblos del Partido. Frente a estas diferencias el club buscó suspender el evento, y la Municipalidad intercedió:

---

<sup>119</sup> Entrevista realizada en 07/2013.



Buil habló con Emilia 15 días antes de la fecha para ver qué hacíamos nosotros, y ella le dijo que nosotros lo hacíamos sí o sí. Entones quedó organizado entre la Municipalidad de Rivadavia y el Teatro Comunitario, porque la cooperativa recién empezaba. Nosotros aportamos muchas carrozas, una comparsa, una murga, muchos contactos y organización, y la municipalidad ponía la plata<sup>120</sup>.

Finalmente, los Carnavales comenzaron a denominarse *Participativos*, y los coordinadores de los pueblos concuerdan en afirmar que fue a través del carnaval donde el grupo de teatro logró vincularse más fuertemente con la comunidad, sobre la base de reconocimiento que se había logrado durante el encuentro. El protagonismo que adquirió el grupo de teatro en este evento fue central, no sólo porque el 70 % de los participantes pertenecía al grupo, sino porque se logró generar una ruptura en el modo organizativo y los objetivos que la celebración tradicionalmente planteaba, donde lo primordial era ganar dinero. El cambio de parámetros propuesto por el grupo modificó el *sentido* de los carnavales, porque el dinero que la Municipalidad otorgó se dividió en partes iguales para todos los que querían participar con carrozas. La implementación de este cambio generó tensiones fuertes con las autoridades del club, y con muchos de los vecinos:

Cuando dijimos que los carnavales eran no competitivos salieron todos a bardear (sic). Porque decían que cómo no iban a participar por plata (...) Mucha gente fue a la plaza a ver cómo fracasaba, porque como no había plata de por medio...<sup>121</sup>

Para organizar los carnavales el grupo utilizó la misma estructura que tenía armada de la obra distrital y el encuentro nacional, generando focos de trabajo en cada pueblo del Partido. De la Iglesia afirma que los carnavales fueron co-gestionados con la comunidad, lo que implicó un involucramiento de los vecinos a nivel masivo, y mayor concurrencia de público y participantes que la lograda en el encuentro nacional. Según Martino, con los carnavales se logró por primera vez “llegar a toda la gente” e incorporar los intereses de distintos sectores. La estrategia fue, nuevamente, aprovechar *el conocimiento a mano* y las estructuras que se habían generado previamente. Se incorporaron las murgas que se habían formado en

---

<sup>120</sup> Martino Manuel. 01/2014

<sup>121</sup> Idem

Sansinena y unas 700 personas desfilaron por las calles de todos los pueblos del distrito tres noches consecutivas.

Consideramos que la disputa entablada con el club y la posterior realización de los carnavales participativos consolidó la imagen pública del grupo, radicalizando levemente su perfil combativo. Esto se visualizó en la necesaria intervención del Intendente como mediador del conflicto y en el fortalecimiento de un modo de intervención basado en el *hacer ante todo* como un modo de ejercer presión, e integrar las actividades teatrales con proyectos culturales a nivel regional. Oscar Giménez apunta que:

Organizar los carnavales fue muy importante para nosotros. Surgió el tema de las murgas, trabajar con gente que hace cosas en los barrios. Después de haber hecho el encuentro, el grupo quedó muy bien parado a nivel distrital y te da la posibilidad después que te tomen en cuenta para otros proyectos que se hacen, como una institución<sup>122</sup>

Hasta aquí hemos dado cuenta de cómo el grupo de teatro adquirió fortaleza y autonomía a través de dos acontecimientos específicos: el estreno de la obra distrital y el Encuentro Nacional. La elaboración de un recorrido histórico y exploraciones analíticas en torno a la apertura de un campo de acción posible, nos permite identificar en esa trayectoria la apertura de una nueva *coyuntura*, donde, a diferencia del periodo previo, el grupo excede la actividad teatral y comienza a gestionar recursos, a generar instancias de negociación y articular diversos actores sociales en sus propuestas: representantes de instituciones (clubes deportivos, cooperativas de agua y luz, escuelas), comercios locales (pequeños y grandes), del Municipio, empresas y asociaciones. Consideramos que esta configuración situacional se transforma sustancialmente a partir de la conformación de La Comunitaria, y fundamentalmente desde que la misma impulsó proyectos que se enmarcaron en disputas por intereses económicos y políticos en el mapa político local.

##### **5- La dinámica del *pacto discontinuo***

Luego de reconstruir cada una de las acciones del grupo hasta la realización de los carnavales participativos, y las disputas que se suscitaron en el camino, identificamos una serie de rasgos en la modalidad de acción del grupo que sintetizaremos como una *dinámica del pacto*

---

<sup>122</sup> 06/2013

*discontinuo*. Comprendemos esta lógica como un modo de vinculación que el grupo instauró con el Municipio a partir del estreno de la obra distrital, y que con las acciones posteriores fue encontrando tanto fortalezas como puntos débiles. Basamos esta categoría en una idea *nativa* que recurrentemente se repetía a modo de broma entre los vecinos-actores, y que aludía al vínculo que el mismo grupo generaba con el poder municipal: “nosotros vamos de la mano y estamos de novios con el Intendente, pero no nos casamos”. En esta metáfora se 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 y crea su campo de posibilidades sobre cinco elementos:

- 1) El fuerte liderazgo y personalismo de De la Iglesia, construido en base a su trayectoria política, académica, y el reconocimiento de su historia personal. Identificamos en los testimonios un fuerte consenso en torno a la legitimación de la directora como coordinadora/líder del movimiento creado por el teatro comunitario en la región, y como referente cultural en general.
- 2) La autodeterminación sobre la propia acción, a la que hemos llamado “hacer ante todo”. 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 ésta 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.
- 3) La “novedad” de las actividades culturales que propone, en un lugar que *está todo por hacerse*, generó una amplia adhesión de los vecinos y vecinas a estas propuestas<sup>123</sup>, quienes encontraron en los talleres de teatro, de murga y en los carnavales participativos, espacios abiertos de participación que no habían sido promovidos ni

---

<sup>123</sup> Registramos mayores niveles y diversidad de participación en los carnavales y en las murgas que en los grupos de teatro.

fomentados con anterioridad. La cantidad de vecinos-actores y la magnitud de la organización fue uno de los factores de *presión* que los coordinadores de los grupos supieron aprovechar para llevar adelante el estreno de la obra distrital y el encuentro nacional sin contar todavía con la ayuda del Municipio.

- 4) Vinculado con el punto anterior, parte de la estrategia de los coordinadores son las apelaciones a las historias compartidas y al pasado común, sedimentadas y cristalizadas en recuerdos, historias, mitos, hábitos e idiosincrasia compartida. Es decir, el *modus operandi* propio del teatro comunitario de apelar a la memoria colectiva y a los rasgos identitarios compartidos como materia prima y ejes nodulares de la producción teatral, es una estrategia fundamental.
- 5) El *trabajo asociativo* entre los vecinos-actores y aquellos que no pertenecían al grupo fue fundamental para organizar la infraestructura, la logística y los recursos necesarios para llevar adelante las actividades. Una gran red de colaboraciones estructurada en base a los vínculos familiares y sociales cercanos permitieron que un porcentaje alto de las instituciones locales se viera involucrado en alguna de las áreas de trabajo. En el informe mencionado en la página 112<sup>124</sup>, analizamos específicamente las estrategias de gestión que el grupo implementó para el Encuentro Nacional, y concluimos en que para que el mismo se llevara a cabo con éxito fue fundamental el conocimiento y aprovechamiento de los hábitos, tradiciones y estilos de vida de estas comunidades.

La identificación de estas pautas de acción nos permite observar ciertas estrategias que el grupo llevó a cabo en este periodo y que se fueron modificando con el paso del tiempo, a medida que se abrían camino nuevas coyunturas y se configuraban nuevas tramas relacionales. Creemos que *la dinámica del pacto discontinuo* brinda ciertas fortalezas y debilidades; con ello nos referimos a que los cambios de estas coyunturas proveen mayor o

---

<sup>124</sup>Se trata del Informe titulado *Nuevas estrategias colectivas de gestión teatral: el caso del Grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia*", el cual presentamos realizamos para el Concurso Nacional de Proyectos de Investigación "Modelos de Gestión Teatral: Casos y Experiencias" organizado por el Instituto Nacional del Teatro.

menor contacto con determinados actores del mapa político e institucional local, los cuales tienen distintos grados de permeabilidad e interés hacia las propuestas del grupo.

#### **6- La creación dramática, parte fundamental del proyecto político**

En el recorrido de nuestras reflexiones identificamos una multiplicidad de prácticas que el grupo de Rivadavia realizó desde su conformación en el año 2010. Allí se entrecruzan prácticas ligadas a la creación artística con prácticas de gestión colectiva, las que, si bien podrían analizarse por separado, es pertinente comprender como partes fundamentales de una misma trayectoria. Lo que nos interesa destacar en este sentido, es el estrecho vínculo existente entre la conformación del grupo de teatro como actor social y la experiencia compartida por los vecinos-actores en el proceso de la creación de la obra, como situaciones fundantes de una posible acción posterior.

Consideramos que la creación del grupo distrital y los procesos organizativos que generaron, provocaron una modificación de las rutinas cotidianas y su temporalidad (al incorporar en la *agenda* de los vecinos-actores nuevos compromisos, encuentros y tareas, nuevos ritmos en función de las nuevas necesidades), la constitución de nuevos lugares de encuentro considerados como “olvidados o marginales” (como el caso de las reuniones mensuales en San Mauricio o las semanales en cada pueblo), la configuración de nuevas redes vecinales y fortalecimiento del sentido de pertenencia (que se manifestó en la creación y/ o intensificación de las redes de trabajo conjunto en pos de objetivos logísticos y de gestión), las operaciones de memoria colectiva que estructuraron la creación de la obra de teatro, las interpretaciones y disputas sobre el pasado compartido. Dentro de estas dinámicas, en la creación teatral se cristalizan los sentidos construidos colectivamente, potenciados por el constructo ficcional y lenguaje metafórico que atraviesa el texto dramático.

En esta perspectiva, proponemos analizar en el próximo capítulo los signos de la *teatralidad* y la *narrativización* del “yo colectivo” que atraviesan el texto dramático y la puesta en escena de la obra de teatro, ya que en esa trama de sentidos que los vecinos-actores construyen, encontraremos claves para seguir pensando su potencialidad política y la constitución de un

proyecto dentro del cual, la producción teatral, es parte constitutiva y “motor” fundamental de la acción (Fernández, 2012).

## CAPITULO V

### **El teatro como constructo identitario. La voz de los actores-sujetos de su historia**

#### **Introducción**

En este apartado abordaremos el estudio de las prácticas teatrales del Grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia, buscando explorar en ellas las especificidades del teatro como constructo identitario. Analizaremos el proceso de creación de la obra teatral y su puesta en escena, a partir de un diálogo de herramientas teóricas y metodológicas provenientes de la filosofía, la sociología y la semiótica. El desafío es lograr –a través de esta mirada multidisciplinaria- dar cuenta de los procesos de significación en los procesos de creación que realizan los vecinos-actores, sus modos de comprender el pasado, el presente y el futuro, y registrar modificaciones en la percepción de sentidos a partir de la práctica teatral.

Las operaciones de memoria que tienen lugar durante la creación colectiva de la obra de teatro son una puerta de acceso a las interpretaciones sobre la historia compartida, los sentidos construidos en base a ella, los imaginarios de futuro y la percepción sobre el presente. En nuestro análisis de la obra del grupo de Sansinena, llamada *Por los caminos de mi pueblo*, observamos que la interpelación a un pasado compartido se transformó en el bastión fundamental para lograr cohesión entre los vecinos-actores frente a posibles desacuerdos en cuestiones del presente. La obra reconstruye un pasado idílico y retoma la idiosincrasia costumbrista del pueblo, los personajes emblemáticos y los principales momentos de la historia de Sansinena de manera nostálgica, presentando una comunidad armónica en sus relaciones sociales y un futuro promisorio. No se presentan tensiones ni conflictos, así como tampoco se reflexiona sobre los roles de los distintos actores involucrados en los acontecimientos relatados (Fernández, 2012).

Respecto del momento de elaboración de la obra, recuperamos la riqueza del proceso de transmisión de la memoria entre los miembros del grupo, a través del cual los vecinos-actores se reencontraron con el pasado desde su propio mundo de significaciones.

Con la conformación del Teatro Comunitario de Rivadavia y la obra distrital *La historia se entreteje desde abajo y se cambia desde la comunidad*, estos procesos se complejizaron, ya que el número de vecinos-actores ascendió a doscientos que provenían de seis pueblos distintos del Partido de Rivadavia.

El teatro, fundamentalmente el comunitario, es una práctica cultural y artística que plantea interrogantes en torno a la identidad porque implica un ejercicio de reflexión sobre el pasado compartido, la percepción del presente y la expectativa del futuro, pues todo proceso de memoria implica una percepción identitaria sobre uno mismo y sobre la alteridad (Candau, 2008). Las distintas etapas de la producción y puesta en escena de la obra serán los primeros elementos que someteremos a un análisis multidisciplinario.

### **1- Proceso creativo y texto espectacular: reconstrucción y análisis**

La obra de teatro *La historia se entreteje desde abajo y se cambia desde la comunidad* tiene un total de doce escenas, donde participan aproximadamente 200 vecinos-actores de los pueblos de Sansinena, González Moreno, Roosevelt, San Mauricio, América y Fortín Olavarría. La obra se estrenó en octubre del año 2010 en el marco del Centenario del Partido de Rivadavia, y luego se representó en numerosas ocasiones en eventos de teatro comunitario y en otras fechas conmemorativas. Cada una de estas versiones fue distinta –ya que se sacaron o acortaron escenas según el tiempo y espacio disponible–, pero en nuestro trabajo tomaremos para el análisis la función del estreno.

Antes de analizar el *texto espectacular* y *texto dramático* haremos una reconstrucción del proceso de elaboración de los mismos, para dar cuenta de las operaciones de memoria, los modos de nombrar y las significaciones que se desprenden del ejercicio de la *memoria colectiva*. Consideramos que comprender el modo en que la obra fue construida será de utilidad a la hora de analizar el texto (dramaturgia) y su puesta en escena (texto espectacular).

#### **1.a. Armado de la obra**

En el proceso creativo de la obra distinguimos cuatro etapas: investigación/taller, puesta en común, improvisación y síntesis. Aunque estas etapas muchas veces se superponen, acudir a esta estructura será para nosotros utilidad, porque en ellas distinguimos ciertas claves de



acceso al proceso de producción de sentidos que se desplegaron a la hora de reconstruir y reinterpretar la historia compartida.

1.a.1. En la etapa de *investigación/taller* se convocó a los vecinos-actores de los seis pueblos para un encuentro en San Mauricio con la consigna de reflexionar en torno a “cómo se vivía antes y cómo se vive ahora”. A modo de estrategia metodológica se decidió dividir a los vecinos-actores según sus pueblos de residencia. Esto se debió a que, si bien los pueblos compartían problemáticas y ciertos episodios históricos -como la inmigración europea de principios del siglo XX, la Campaña del Desierto, la destrucción de la naturaleza, el cierre de fábricas- por otra parte, cada uno de ellos se identificaba más profundamente con algún tema específico. En ese sentido, Giménez afirma que la obra “habla de nosotros pero de todos nosotros, como un mismo país. Nos acerca con otras culturas que son las mismas”.<sup>125</sup>

En la reconstrucción del proceso creativo, Edith Bello recuerda que:

Lo primero que hicimos fue hacer unos carteles grandes donde cada grupo tenía que escribir lo que quería contar. Y los más sobresalientes fueron la familia, el respeto, los caminos, y se le tenía que poner un nombre. Salió la unión, una muy bonita de ‘tirar el carro todos juntos para el mismo lado’<sup>126</sup>.

En estos primeros carteles encontramos ideas estructuradoras de este relato en los conceptos que surgieron de común acuerdo -familia, respeto, caminos- y que, como vimos con anterioridad, funcionan como consignas identitarias que portan valores positivos, partir de las cuales los vecinos se distinguen de la alteridad.

Por otra parte, Martino recuerda que: “los viejos pensaban que íbamos a hacer una historia de color, de todo pasado fue mejor, y las adversidades eran las naturales. No había conflictos entre hombres, todo era paz amor y progreso. Después se fue cambiando”<sup>127</sup>. Este testimonio reafirma nuestra tesis de la intención de evitar el conflicto y de proponer la visión idílica del pasado como unificadora de las diferencias que pudieran surgir en el proceso.

---

<sup>125</sup> 10/2010

<sup>126</sup> Entrevista a Edith Bello, 06/2010.

<sup>127</sup> 10/2010.

Encontramos aquí un primer corpus de sentidos que proponen, al igual que la obra *Por los caminos de mi pueblo*, la elaboración de un relato mitificado, articulado sobre la idea de la armonía y el orden –por lo tanto, la ausencia de conflictos- donde los acontecimientos históricos son vaciados de toda tensión o disputa. Por otro lado, la temporalidad aparece congelada en el pasado nostálgico, desfragmentado y desvinculado de la percepción del presente y del futuro.

Como sucedió también en el proceso creativo de *Por los caminos de mi pueblo*, en la obra de Rivadavia los vecinos-actores “pedían un libreto” y se resistían a armar ellos mismos las escenas porque se creían incapaces de crear, pues “¿cómo ellos iban a poder escribir una historia y una canción?”<sup>128</sup>. En este testimonio encontramos nuevamente la interiorización de la idea de cultura como propiedad de algunos privilegiados, la creencia de que los vecinos-actores no eran capaces de llevar a cabo ningún acto creador; el teatro y la música percibidos como actividades ajenas al mundo cotidiano de estos vecinos-actores, y vinculadas con la idea de “alta cultura”, a la que ellos no tenían acceso ni podían tenerlo. Según los testimonios de los entrevistados, desnaturalizar este prejuicio significó un proceso lento, que se activó a medida que los aportes de los vecinos-actores fueron incorporando sus aportes, ya sea a través de frases estructuradoras que servían de puntapié para el armado de canciones, o como anécdotas disparadoras que se transformaban en insumos para posteriores improvisaciones<sup>129</sup>.

La primera etapa incluyó también la consigna de *investigación* para cada grupo/pueblo, que debía llevar a la reunión material informativo e histórico que profundizara el tema elegido como prioritario en su grupo, para ponerlo en discusión<sup>130</sup>. Registramos también la utilización de libros escritos por historiadores locales como “Conflictos chacareros, partido de Rivadavia (1880-1930)”<sup>131</sup>, de Irma Bernal, o “Por estas tierras...recorrido geográfico e

---

<sup>128</sup> Idem

<sup>129</sup> Edith Bello recuerda que en este proceso uno de los vecinos de mayor edad del pueblo de Sansinena dijo: “yo pondría que los inmigrantes traían las valijas cargadas de dignidad”, y luego esa frase se incorporó a la canción de la escena de los inmigrantes.

<sup>130</sup> Veremos más adelante cómo en el caso del grupo de Roosevelt, la investigación sobre la historia local que llevaron adelante los vecinos-actores los llevó a recopilar, analizar y discutir ciertos episodios históricos en base a los documentos que ellos mismos guardaban en sus archivos personales.

<sup>131</sup> Buenos Aires, 2009.

histórico de la ocupación de territorios en el Partido Rivadavia desde 1876 a 1910”<sup>132</sup>, de Alberto Orga. Estos materiales fueron propuestos desde la coordinación con la idea de motivar el debate sobre las problemáticas históricas de cada pueblo y se transformaron en “voces autorizadas” que respaldaban o ponían en cuestión determinadas controversias en torno a distintas versiones del relato.

### **1.b. Puesta en común y desacuerdos**

En el proceso de la *puesta en común* de los materiales que habían sido trabajados en la primera etapa de taller e investigación de la obra de Rivadavia, registramos una serie de conflictos entre los vecinos-actores en torno a cómo representar ciertos acontecimientos del pasado, y también en cuanto a la construcción simbólica de algunos personajes. Esto revela una cierta consciencia de la importancia de los lenguajes teatrales (gestualidad, luz, sonido) en cuanto tienen la potencialidad de agregar o cambiar sentidos al texto verbal.

Observamos que una de las escenas más debatidas fue la del partido de fútbol (cuarta escena), donde se representa la disputa entre los pueblos de América y San Mauricio por convertirse en el pueblo cabecera del Partido de Rivadavia. En esa escena se utilizó un partido de fútbol como “enfrentamiento simbólico” para dar cuenta de la disputa política que tuvo lugar entre ambos pueblos, y se acudió a la jerga deportiva para elaborar metáforas del “juego político” que se estableció entre los poderes en pugna. A través de la ironía, la escena denuncia episodios de corrupción por parte las autoridades de América, quienes por medio de dispositivos administrativo-políticos y el ejercicio de la autoridad, activaron redes de poder para conseguir la cabecera<sup>133</sup>. Los debates sobre la escena estaban centrados en torno a esta denuncia, ya que los descendientes del terrateniente a quien se vincula con los actos de corrupción, son los que actualmente donan recursos para la escuela de San Mauricio. Algunas docentes de esta escuela intervinieron para modificar la escena y acudieron al Intendente para que intercediera en el tema, pero la escena no se modificó porque la mayoría del grupo estaba a favor de su representación. Al respecto, Martino afirma que: “se logró el objetivo que se

---

<sup>132</sup> Buenos Aires, 2010.

<sup>133</sup> Más adelante analizaremos esta escena detalladamente

empiece a debatir si el hombre fue bueno o malo”. En relación a esta afirmación, vemos que el entrevistado hace referencia a un proceso reflexivo generado por esta escena, donde subyace un dilema de índole moral dicotómico (bueno vs malo), y donde el *presente* adquiere relevancia como escenario real en donde podrían visualizarse las consecuencias de ese dictamen moral. Lo que queremos remarcar aquí, es que si se representaba a este personaje como “corrupto” en la escenificación, una posible consecuencia temida por las docentes de la escuela consistía en el “castigo” de que los descendientes de ese personaje dejen de realizar las donaciones al colegio.

Vemos aquí claramente cómo los sentidos construidos en torno a una memoria del pasado, posee una fuerza tal que es pasible de generar miedos en torno a una situación presente. En el proceso que reconstruimos en torno a esta disputa, observamos que está internalizada la idea de “autoridad” que detenta el poder y que puede resolver conflictos mediante la imposición de una orden. Además, revela la incapacidad de discutir sin acudir a un árbitro con poder que interceda.

Otra desacuerdo que registramos en el proceso de creación, estaba vinculado al personaje de San Mauricio, patrono del pueblo de San Mauricio, que fue utilizado como hilo conductor del relato teatral. La obra intenta desacralizar su figura humanizándolo y dotándolo de cualidades humanas: el santo se ríe, hace chistes, canta, se equivoca y hasta bromea con las personas que lo acompañan en la procesión. Esta operación no fue bien recibida por algunas vecinas del pueblo de San Mauricio porque la consideraron una falta de *respeto*. Consideramos que esto se debió en parte a la relevancia que la Iglesia católica adquiere en estas localidades, como institución tradicional “fundadora” de los valores morales de los pueblos. Respecto a esto, resaltamos la fuerte impronta religiosa –y cristiana- que subyace en la elección de los personajes y que, como veremos luego en detalle, es un insumo fundamental que utilizaron los coordinadores para crear un eje aglutinador donde los vecinos-actores y los vecinos espectadores puedan encontrar un universo de significaciones compartido. En cuanto al desacuerdo generado por la escena, al igual que sucedió con el caso del partido de fútbol, la mayoría del grupo no estuvo de acuerdo con las objeciones en torno a la humanización del santo y el personaje se mantuvo. Como las resistencias siempre provenían de las minorías, las propuestas originarias lograron prevalecer sin modificaciones.

Observamos nuevamente cómo aparece el *respeto* como una idea fuerte, esta vez como un parámetro de validación en la construcción de los sentidos sobre los episodios históricos, ya que se transforma en una frontera a partir de la cual se limita lo que se debe o no decir, y el nivel de transgresión permitido de las construcciones metafóricas.

**1.c.** Las *improvisaciones* se realizaron en el segundo encuentro a partir del trabajo de reflexión e investigación previo, ya descrito. En primer lugar, cada grupo creó una fotografía –puesta en imágenes de las ideas y escenificación sin movimiento- de la idea que se desprendió de la charla, a modo de consigna, como la de “tirar todos para el mismo lado”. A partir estas imágenes comenzaron las improvisaciones, donde los vecinos-actores de cada grupo participaron espontáneamente. Giménez describe este proceso como “caótico, pero enriquecedor y movilizador”<sup>134</sup>. En cada encuentro los vecinos-actores acercaban nuevos personajes, anécdotas y recuerdos que se sumaban al texto dramático, al igual que canciones que ellos mismos componían. Éstas se elaboraban en base a frases que los vecinos-actores aportaban y que luego se discutían en los grupos, modificándose y adaptándose a alguna melodía de conocimiento popular.

Consideramos que la instancia de las *improvisaciones* adquiere relevancia a la hora de pensar el proceso de elaboración de los sentidos plasmados en la obra, en tanto proponen, por un lado, un espacio de expresión y representación que incluye el compromiso *corporal* donde los vecinos-actores no están sujetos a un libreto que los condiciona, sino que crean su propios códigos gestuales, e incorporan el mundo de significaciones que traen en sus trayectorias personales, la memoria corporal, lo integrado de la tradición y la historia contada y recordada. Por otro lado, el hecho de poder ir modificando ese universo gestual entre funciones e incluso proponiendo nuevas herramientas escénicas, habilita un lugar de encuentro, intercambio y enriquecimiento que proviene de los saberes creativos que el vecino-actor trae consigo y que pone en diálogo con sus pares. Como hemos registrado en los testimonios, es en esta instancia de apertura creativa donde se logra mayor autonomía en la construcción del relato, ya que se pone en juego la *experiencia legitimada* del vecino-actor como narrador de su propia historia. Encontramos, al igual que en *Por los caminos de mi pueblo*, una construcción de *realidad*, de

---

<sup>134</sup> Oscar Giménez, 10/2010. González Moreno.

*verdadero* en la voz autorizada de los mayores que vivieron en ese momento histórico. La siguiente cita ilustra este punto:

Cuando fuimos a San Mauricio había que representar cómo eran los bailes de antes. Había un señor de 87 años y bien lúcido, y el otro más viejo era yo. Nos unimos y les explicamos. Había tres o cuatro mujeres sentadas, como se usaba antes. Antes un baile no iba a venir la chica sola, venía su mamá, su papá. Así explicaba el hombre, y yo le dije “y si es posible alguna tía”. Después teníamos que explicar cómo se sacaba una chica. Cuando la orquesta se preparaba vos estabas mirando y le cabeceabas a una, y si ella te contestaba se comprometía a bailar con vos. Hicimos esa representación, pero jugábamos que uno iba a bailar y el otro iba a ser defraudado<sup>135</sup>

Observamos en el testimonio una dinámica que se dio a lo largo de todo el proceso creativo, - fundamentalmente en las escenas que elaboran un imaginario de la comunidad armónica<sup>136</sup>- donde los vecinos-actores de más edad definieron el criterio de *realidad* de los acontecimientos históricos, basados en la *experiencia* (Fernández, 2012). Aquí se construyó una temporalidad estanca, donde el pasado fue escindido del presente, en tanto los criterios de validación del relato estuvieron legitimados desde la *experiencia vivida*. Sin embargo, a pesar de ello, la instancia de la *improvisación* como parte del proceso creativo, habilitó la posibilidad de que los vecinos-actores incorporen en el momento escénico corporalidades y gestualidades propias de su presente, condición de posibilidad de cualquier representación, que no siempre es aprovechada por los vecinos-actores debido a su inexperiencia.

En la séptima escena<sup>137</sup> encontramos también la elaboración de una mirada nostálgica del pasado que invisibiliza las problemáticas del presente. Según los testimonios registrados, la intención de los vecinos de González Moreno, creadores de esta escena, fue abordar el tema del desempleo en el pueblo. Sin embargo, observamos que el eje seleccionado para hacerlo fue la historia y los eventos del pasado: el cierre de la Industria Maderera del Oeste (IMO) de González Moreno, como caso modelo de las sucesivas clausuras de fábricas que tuvieron lugar en la región a partir de la década del '70. En la IMO trabajaron muchos de los miembros del grupo, por lo que la *experiencia* aparece también como un criterio fundamental

---

<sup>135</sup> Osvaldo Fernández, habitante de Sansinena, 2010. El testimonio refiere a la sexta escena (Baile en el Sporting Club de San Mauricio).

<sup>136</sup> Más avanzado el capítulo veremos este punto en detalle.

<sup>137</sup> Profundizaremos también el análisis de esta escena con posterioridad.

en la orientación del relato, reconstruyendo una problemática anclada en el pasado pero deslindada de la situación actual. Los sentidos construidos en torno al *desempleo* como eje articulador de la escena están ligados a la industria como fuente generadora de trabajo auténtico, donde el trabajo manual y el sudor se metabolizan a través de las maderas que “cobran vida” en las manos de los artesanos.

**1.d.** En el proceso de *síntesis* y armado del *texto espectacular*, De la Iglesia se encargó de “incorporar y afinar” los personajes en las escenas, e introducir en la dramaturgia diálogos o parlamentos que integraran los aportes de los vecinos-actores. El armado de texto dramático fue complejo porque las escenas debían tener un hilo conductor que las cohesionara, una estructura que les diera sentido de manera conjunta. El personaje de San Mauricio cumplió esta función, manteniéndose como el “relator” de la historia, e incluso como protagonista de algunas de las escenas. Los vecinos entrevistados afirman que en el proceso creativo estas etapas muchas veces se superponían, porque se agregaban o sacaban escenas sobre la marcha. En cuanto a la asignación de los personajes, por un lado se tuvo en cuenta la voluntad de los vecinos-actores de representar tal o cual personaje, y por el otro, se distribuyeron de acuerdo a la “capacidad expresiva de cada uno”<sup>138</sup>.

Hasta aquí nos ocupamos de reconstruir el proceso creativo de la obra, buscando dar cuenta de las diferencias y similitudes entre la obra de Sansinena (2006) y la del grupo de Rivadavia (2010). Reconstruimos los procesos de elaboración de sentido que se dieron en la instancia de la creación, es decir, en el armado de la obra en sí. Para profundizar el análisis sobre el modo en que estos sentidos y significados se expresan en la obra teatral, proponemos hacer un recorrido por las escenas de la misma, buscando explorar el lenguaje poético como una clave de acceso a estos sentidos. A su vez, nos centraremos en el análisis de las *teatralidades sociales* para indagar las disputas por el sentido y el modo en que éstas son creadas y transmitidas a través del *texto espectacular*.

---

<sup>138</sup> Bello, 2010.

## 1. Análisis del texto espectacular de la obra

### Introducción

*La historia se entreteje desde abajo y se cambia desde la comunidad* está conformada por doce escenas a través de las cuáles se busca reconstruir la historia del Partido de Rivadavia. La cronología de acontecimientos que se narran fue el resultado del proceso de creación colectiva, cuyo hilo conductor lo encarna la figura de San Mauricio.

Tomando como base lo analizado en los apartados anteriores, exploraremos en el texto dramático distintas “formas de nombrar” y relatar los hechos históricos, de describir y representar los personajes. También exploraremos las temporalidades presentes en el relato y de qué manera ellas nos permiten acceder a las construcciones subjetivas de esas temporalidades. Bucearemos en los dispositivos escénicos de la *puesta en escena* (escenografía, música, vestuario, utilería, movimiento en el espacio escénico) diversos sentidos expuestos en las corporalidades, gestualidades y materialidades propias del lenguaje teatral. Finalmente, observaremos las operaciones retóricas que se presentan en la obra y cómo contribuyen a la creación de una *identidad narrativa*.

En el análisis de cada escena incorporaremos una reflexión en torno a su *puesta en escena*, ya que es una “interpretación del texto” que en el análisis debe ser vinculada con sus condiciones de producción (Pavis, 1988: 140). Para el autor, la *puesta en escena* es la revelación de los no dichos y de sus enunciadores, lo que le conferirá sus sentidos. Explorar su configuración y los elementos que la componen contribuye con la profundización del trabajo interpretativo del texto espectacular.

### 2.a. Escena 1: *La Franja de Alsina*

(Pueblos de Fortín Olavarría y San Mauricio). PERSONAJES:

#### EN EL FORTIN:

China fortinera

China fortinera hermanas

Jordan Wisoky

Gaicho preso (viene con grilletos en las patas)



Gaicho alcahuete  
Cadete del sargento

**EN LOS TOLDOS:**

Paisana: Pía (es robada por los indios, luego que su esposo es llevado al fortín)

Machi

Abuela

Cautiva

Hija de cautiva

**Instrumentos de la escena: Floricordio – redoblante- Guitarra- bombo- Caja- Lanzas**

*Almacén San Martín: gauchos jugando a las cartas. En un costado. Un gaicho, la mujer y un bebé.*

**Gaicho:** (de lejos) - ¡¡¡Rosaura!!! ¡¡¡Rosaura!!!

**Rosaura:** - ¿Dónde estás, qué pasa?

**Gaicho:** - Me mandan a la frontera Rosaura

**Rosaura:** - ¿Cómo? ¡¡No puede ser!! Yo voy con vos, Indalecio.

**Gaicho:** - No, no, cuida del gurí, yo voy a volver, no te preocupé.

*(Ella le da una medallita, se saludan y se va). De otro costado aparece un general, de jerarquía y les habla a los gauchos/soldados).*

**Sargento:** - ¡¡Si no sirven a ningún patrón, tendrán que servir a la Patria, vamos, a la frontera, caminen, canejo!!

*El gaicho es arrancado del lugar, gritos, se suma al pelotón, poniéndose el atuendo de soldado.*

*Hablándoles a las mujeres que se encuentran en el lugar:*

**Sargento:** - ¡¡Ustedes también, que necesitamos cocineras y mujeres dispuestas!! *(a las mujeres fortineras, también las agarran por la fuerza)*

Introducción Marcha de San Lorenzo *(Floricorno + redoblante)*

*(Se unen las guitarras cuando va a comenzar el ESTRIBILLO):*

¿Qué Patria? ¿Qué frontera?

¿Contra quiénes luchamos?

Matar para ser libres

Estamos obligados (bis)

**Sargento:** -Yo, como jefe de división les ofrezco la propiedad de toda la extensión que zanjeen. El gobierno les comprará esas tierras si ustedes lo prefieren, además deben trabajar por su seguridad, deben saber que su vida está en peligro con estos salvajes.

*Los soldados hunden la pala y comienzan a cavar...*

*Rulo de redoblante: los soldados se disponen sobre la zanja con la pala y comienzan a cavar. Se unen las guitarras:*

El fortín, aquí se levantó

Y con palas y hombres

La pampa dividió

Cavemos esta zanja

Que sea muy profunda

Pero bien no entendemos

Si tierra es lo que abunda (bis)

*Un grupo de indios está en alerta por lo que sucede y comienzan a avisar al resto.*

**Música:** Indio Toba

*Guitarra tono tipo charanguito. Lanzas balanceándose rítmicamente sonido de pezuñas, huesitos caracú.*

**Machi:** ¡¡¡YAL!!! ¡¡¡YAL!!! (*¡¡Hijo!!*)

**Guerrero:** ¡¡¡NUKE!!! (*¡¡¡madre!!!*)

**Machi:** MATUKE (*¡¡de prisa!!*) ¡¡PERIMOL!! (*¡¡mal augurio!!!*) ¡¡NIWA HUENTRU!!! (*hombre diablo*) AMOMARITU (*invoc. a los dioses*)

**Todos:** LLAIMA (*zanja*) ¡¡¡HUELDEN!!! (*malditos*)

Nos usurpan nuestras tierras  
De lo alto, nos vigilan  
Quiénes son dioses que los mandan?  
Moveremos cielo y tierra para resistir  
No queremos que nos quiten lo que nuestro es  
Lucharemos contra el Huinca para evitar  
Que se imponga y busque siempre matar y tener  
Y matar y tener, y tener, y tener, y tener

**VOZ EN OFF:**

**Roca:** -“Esa zanja es inútil, hay que hacerle comprender a Alsina y al presidente que es sacando el hormiguero como se acaba con las hormigas.” No esperando cazarlas una por una, la muestra es que no se han frenado, avanzan, hemos podido ver sus rastrilladas en la laguna “Cuero del Zorro”, los soldados los han visto por los médanos y jagüeles de “Querla Lobo”. Hay que cambiar la estrategia y estar a la altura de las circunstancias, por suerte los ingleses nos han vendido la solución, 100% confiable: la Remington”

*Toman de una punta y de la otra una larga y ancha tela roja, que iluminada y en movimiento, detrás los actores se mueven rítmicamente*

*Sonido grabado entre todos antes: detrás de Tela: (Gritos de gauchos e indios con arengas en respectivos idiomas)*

**Soldados:** ¡¡Rápido!! ¡¡Avanceen!!! ¡¡Vaaamos!!! ¡¡Ataquen por allá!! (*caballos, corridas*)

**Indios:** ¡¡¡HUELDEN!!! (*malditos*) ¡¡CONA!! (*joven guerrero*) ¡¡MOLUCHE!! (*guerrero*) MATUKE (*¡¡de prisa!!*) MATUKE (*de prisa!*) HUEICHAAAA (*Guerra!!*)

**Indios:** ¡¡¡LANGUMUN!!! ¡¡LANGUMUN!!! (*matar*)

**Soldados:** ¡¡Guardaaa!!! ¡¡Se vienen!!!  
(*corridas y cuchillos que se chocan*)

**Soldados:** ¡¡Preparen municiones!! (*siguen las corridas*) **Soldados:** ¡¡Disparen carajo!!! (*disparos*)

**Mujer:** ¡¡¡FOCHEM!!! ¡¡FOCHEM!!! (*hijito, hijito*) LA LA (*muerto, muerto*) (*llantos, gritos de heridas*)

**Mujer:** ¡¡¡ayuda, por acá!!! ¡¡Lo lancearon!!! ¡¡Dios mío!!!

**Hombre:** ALLFULN!!(*Herir*)

*Relincho de caballo/galope/ se va deteniendo*

*Entre esa tela roja se cruzan telas celestes, blancas y celestes. Se descubren los rostros los actores y se llevan esas telas al pecho y caen. Salen algunos indios y gauchos entre los caídos, como sobrevivientes.*

**Pic: se cae la tela negra**

Marcha San Lorenzo: (*Rulo de redoblante, se unen las guitarras*)

Limpias y en pocas manos  
Como quería Roca  
Las tierras con alambre,  
peonada y limosna

Música “Indio Toba”

Que será de nuestros hijos?  
Luz y sombra, mestizaje  
Qué frontera nos divide y nos enlaza?

**Voz en off:**

**Drysdale:** -Hello Roca, I am Tomás Drisdale, I am calling from England, where are my lands, are they free from indians?

**Roca:** -Ah la publicación salió también en Londres, en el National Territories, claro, shure (sic), los planos con las tierras disponibles. Sí, si, usted es propietario, no se preocupe, tranquilo friend, ya hemos dividido la tierra de esta zona en tres: Drysdale, Durañona y Viñas. Y ya las hemos desocupado...

Canción “Aurora” (*Introducción fliscornio, entrada guitarra*)

En estas tierras de la patria mía  
La gris frontera roja amaneció (bis)

*El mismo gaucho de la escena del comienzo se reincorpora y habla con el público:*

**Gaicho:** - ¿No vieron a mi Rosaura? No encontré más que la tapera donde antes era nuestro rancho. No me juzgue por mi apariencia, estoy sucio y semidesnudo, pero no es por gusto, he tenido que sufrir muchas injusticias, estaqueado, sin paga, sin ropa, éramos ratones en una ratonera.

**VOZ EN OFF:**

“Sarmiento, como ya lo hemos discutido: gobernar es poblar”, “Claro, el problema son los federales, no trate de economizar sangre de gaucho, éste es un abono que es preciso hacer útil al país. La sangre es lo único que tienen de seres humanos”.

*El gaucho va caminando con el público hasta donde están los inmigrantes.*

**Gaicho:** -¡Pero ánima bendita! ¡Mis ojos me mienten!, ¿qué es eso?

*(Se escucha sonido de barco y tren)*

La escena relata el momento en que se cavó la Zanja de Alsina<sup>139</sup> durante la Campaña del Desierto<sup>140</sup> en los años 1833-1834. Se trata de una dramatización *realista*, en tanto la

<sup>139</sup> La Zanja de Alsina fue un sistema defensivo ideado por el político unitario Adolfo Alsina, poco después de que se haya realizado la Campaña del Desierto. Consistía en la excavación de una serie de zanjas para marcar las fronteras del territorio federal, y así generar líneas divisorias que eviten la entrada de los malones.

<sup>140</sup> La Campaña o Conquista del Desierto realizada a finales del siglo XIX por el gobierno argentino consistió en una serie de campañas cuyo objetivo era exterminar a los pueblos originarios que residían en el territorio y apropiarse de las tierras.

cronología incorpora personas, hechos y lugares de la realidad histórica (Sarmiento, Roca, Drysdale, Alsina, Laguna Cuero del Zorro), y la construcción de los personajes –soldados, gauchos- reproducen actitudes, vestuario y jerga tradicionales, buscando acentuar este realismo. Si seguimos la clasificación de Pavis (1988), ésta sería una escena épica porque se trata de “un acontecimiento pasado que es reconstruido a través del acto de la narración” (151). Sin embargo, también es un *drama histórico* en tanto busca reconstruir hechos que efectivamente sucedieron buscando “mostrar a los hombres y los hechos en su contexto histórico” (259).

En cuanto a la creación de sentidos sobre los personajes y hechos históricos, la escena muestra un contexto histórico conflictivo -fines del siglo XIX y comienzos del XX- en el que un grupo de figuras políticas ejercían el control sobre la tenencia de las tierras y los derechos de los pueblos originarios. Esta estructura, liderada por Drysdale<sup>141</sup> desde Inglaterra, estaba secundada por el presidente Roca a nivel nacional, y finalmente por el sargento, como el lacayo encargado de hacer cumplir las órdenes “en el territorio”. El texto dramático visibiliza esta cadena de poder destacando la victimización de los “indios” y gauchos, y representando a los soldados en una posición ambigua de sumisión/obediencia.

Observamos que allí se resalta la “animalización” del gaucho, la que remite a la dicotomía “civilización vs barbarie” del *Facundo*<sup>142</sup>. Como afirma Feinmann (1971) en relación a esta obra literaria, una de las tesis directas del libro es la idea de que el gaucho es producto de la naturaleza y que su imposibilidad de transformar el entorno –debido a su propia incapacidad- lo lleva a una constante dispersión; la descripción de Sarmiento del gaucho lo presenta además con características que lo acercan a un animal salvaje. La escena resalta esta construcción simbólica sobre la figura del gaucho a través de los parlamentos de los ingleses, que enfatizan esa “animalización”.

---

<sup>141</sup> Según Bernasconi & Frid (2006), hacia finales del siglo XIX, en la región pampeana las casas de importadoras de bienes de consumo eran sociedades familiares o comerciales formadas por inmigrantes italianos y españoles. Entre ellas, la firma Drysdale era una de las más importantes de la zona.

<sup>142</sup> De Domingo Faustino Sarmiento (1845).

Otro elemento relevante a destacar es la utilización de la música. En esta escena se recurre a una estrategia frecuentemente utilizada por los grupos de teatro comunitario, de tomar las melodías de canciones populares sobre las cuales se crea una nueva letra. En este caso esas construcciones musicales se realizan con instrumentos tradicionales autóctonos, con la intención de reforzar los sentidos que oponen la tradición indigenista y la militar. La famosa *Marcha de San Lorenzo*<sup>143</sup> –vinculada a la vida militar– es la base de la canción de los soldados y *Antiguo dueño de las flechas* es la de los “indios”. Luego de la batalla, la melodía de *Canción Aurora*<sup>144</sup> sintetiza el horror de la batalla y simboliza un nuevo “estado de cosas” donde el Estado argentino ya tomó una decisión de modelo de país y se accede a la creación de la *patria*. Como recurso escenográfico, la bandera roja cubre a los actores en el momento de la batalla y simboliza el baño de sangre que ésta dejó. Detrás de ella se escuchan los gritos y lamentos. Cuando la bandera cae, los cuerpos componen una escena de gran impacto visual; parece no haber vencedores ni vencidos sino una sola derrota: la de “la patria”, que amaneció teñida de sangre. Es el inicio de una nueva etapa histórica donde las tierras ya estarán “limpias” y divididas entre quienes serán los poseedores y los desposeídos. Allí se implantará un sistema que determina las normas de antemano: “*las tierras con alambre, peonada y limosna*”. Las metáforas de “la sangre como abono” y “la sangre es lo único que tienen de seres humanos”, refiriéndose a los gauchos, sintetizan y exacerban el sentido de animalidad que la escena busca denunciar, ubicando este discurso en la voz en off que representa a Roca, a quien señala como el emisor de ese discurso.

En el último parlamento el personaje del gaucho utiliza el recurso escénico de interpelar al espectador para incorporarlo al relato y hacerlo parte del drama histórico. Aunque podría pensarse que con la ruptura de la “cuarta pared” donde se deja al descubierto la *farsa del teatro*<sup>145</sup> (Brecht, 1970), en este caso el recurso cumple otra función, porque devela esa farsa del teatro en cuanto ilusionismo escénico y muestra desde la escena una realidad histórica a la

---

<sup>143</sup> Marcha militar argentina cuya melodía fue compuesta por Cayetano Alberto Silva en 1901, y la letra en 1907 por Carlos Javier Benielli.

<sup>144</sup> Perteneciente a la ópera Aurora y compuesta por Héctor Panizza.

<sup>145</sup> Recordemos que Brecht afirmaba que al romper el ilusionismo teatral el espectador se ve obligado a reconocer que lo que ocurre en la escena no es real, es “solo teatro” aunque tenga un propósito ulterior.

que quiere incorporar a los espectadores. El hecho de que el gaucho comparta, hablándole directamente al público, los maltratos recibidos, le da a la escena un tono de denuncia que busca poner al descubierto esto como un hecho velado que necesita salir a la luz y da un paso en una lectura alternativa de la historia. Por lo tanto, los sentidos que la escena construye en torno a la Zanja de Alsina y la Campaña del Desierto proponen un contrapunto entre la ambición desmedida (representada en la oligarquía nacional y los intereses extranjeros), el horror y la injusticia (vivida por pueblos originarios y gauchos). Presenta una mirada que señala con claridad quiénes fueron las víctimas y los victimarios del conflicto, y cuáles fueron los intereses que los movieron a actuar.

*La puesta en escena* nos provee de numerosos elementos para interpretar los sentidos que se construyen en la obra, en especial con respeto al carácter histórico real de los hechos narrados que son construidos desde la perspectiva de los vecinos-actores. A ello colaboran la escenografía, la utilería y el sonido. En primer lugar, la obra fue representada en las calles del pueblo de San Mauricio, sin escenarios tradicionales (a la italiana) ni luces artificiales, ya que se realizó durante el día con luz natural, lo que agrega énfasis al efecto realista. La escenografía estaba montada sobre el escenario –formado por el campo y las antiguas edificaciones del pueblo de San Mauricio- y constaba de un mobiliario antiguo de principios de siglo -mesas y sillas donde los gauchos están sentados-. Los vecinos-actores recrearon el ambiente de la época con un fogón, construyeron un fortín y utilizaron caballos. El vestuario acompañó el tono realista de la puesta, con escasos recursos técnicos: micrófonos, voz en off, y dos fragmentos de sonido grabado (el fragor de la batalla y la bocina del tren). Debido a que la obra se hacía en el espacio abierto se incorporaban a la puesta sonidos naturales como el viento y los relinchos de caballo.

La escena presenta una temporalidad lineal, donde se respeta la sucesión cronológica de hechos y la estructura dramática clásica de inicio, nudo y desenlace. El sonido de la bocina del tren funciona como transición hacia la próxima escena, ya que simboliza la llegada de los inmigrantes al país y del llamado “progreso” a la región, con el reemplazo de los nuevos pobladores civilizadores que debían desplazar a la barbarie del gaucho.

## **2.b. Escena 2: Inmigrantes**

(Pueblo de Sansinena) *Se escucha sonido del barco, luego del tren. Entran en un tren los inmigrantes.*

**Inmigrante:** - ¡¡Madona Santa!! Hemo' arribato a la Argentina

**Inmigrante 2:** - ¡Benditaz tierraz! ¡¡Qué Dios las bendiga!!

Canción "Venimos a la Argentina". Música de "Yo vendo unos ojos negros"

Venimos a la Argentina, con ganas de progresar,  
escapando de la guerra, buscando un lugar de paz

Trajimos nuestras valijas, cargadas de dignidad,  
pariremos la esperanza, con brotes de libertad

Hay Tierra Noble  
Cuánto brindas  
formamos nuestras familias  
y nos quedamos acá.

Con esfuerzo y sin pausa, sembramos este lugar  
atando nuestras espigas, con lazos de amistad.

Abrimos hoy este surco, regándolo con sudor  
para que hijos y nietos, lo cosechen con amor.

Hay tierra noble  
¡cuánto brindas!  
formamos nuestras familias  
y nos quedamos acá.

*Tararean Mientras se bajan del tren, tararean 1º y 2º. Cantan estribillo, Y cantan 3º y 4º párrafo y estribillo hasta que llegan al santo.*

Esta escena es la misma con la cual comienza la obra *Por los caminos de mi pueblo* (2006), del Grupo de Teatro Popular de Sansinena. En un análisis anterior (Fernández, 2012) vimos que se construye un sentido *fundacional* del pueblo en torno a la inmigración, a la que se le hace un *homenaje*. Aquí encontramos una contradicción, en tanto se critica la matanza de los pueblos originarios pero se realiza un homenaje a los inmigrantes, quienes eran el símbolo del progreso fomentado por Roca. En ese pasado nostálgico, romántico e idealizado fue donde se instauraron las ideas representativas de trabajo, esfuerzo y sacrificio que portaban las nuevas generaciones, con sus virtudes resultantes: dignidad, esperanza y libertad. La idea del campo como *matriz* que permitió la génesis y el desarrollo del pueblo está presente en la terminología que se utiliza en la canción, donde la actividad agrícola de la cosecha y la siembra se asocian con la construcción y el mantenimiento del pueblo recién creado. Encontramos que se alude al establecimiento de estas comunidades y su desarrollo agrícola como un logro, pero se oculta "la sangre derramada" que fue condición de posibilidad para

llegar a ello. Finalmente surge el concepto de una comunidad sin conflictos donde se crean lazos de filiales y de amistad.

En cuanto a la *puesta en escena* se repiten los elementos escénicos de la escena anterior: escenario natural, vestuario tradicional y escasos recursos técnicos. Con la caminata que realizan los inmigrantes hacia el centro del pueblo, se incorpora en la puesta la *movilidad* como dispositivo escénico que será una característica distintiva de la obra, porque añade la participación corporal del público *in situ*, que debe acompañar a los actores en el trayecto.

### 2.c. Escena 3: “Encuentro con el santo y procesión”

**Edith:** -¡¡¡Por la santísima trinidad!!!

**Lita:** -¿Ma' eso qui e?

**Edith:** -¡¡¡Un saanto!!!

**TODOS:** -¡¡Un saanto!!!

**Chichita:** -¡¡E' San Mauricio!!

*El Santo está solo en la entrada del pueblo, dormido. Algunos Inmigrantes mueven el pedestal y lo despiertan.*

**San Mauricio:** -Eh, ¿qué pasa tanta gente? Si hasta hace un ratito estábamos los dos solos con Catalina, rodeados de chimangos y palomas.

**Inmigrante 1:** -San Mauricio, nuestros parientes nos dijeron que éste es un gran pueblo,

**Inmigrante 2:** - y nosotros nos venimos a Hacer la América.

**San Mauricio:** - Pero me hubieran avisado antes, así pedía que me lustren un poco. Encima Catalina se fue a América a cobrar la jubilación y me dejó solo. A ver usted, sí usted, venga, fijese que ahí está el plumero, ayúdeme, a ver si me despabilo. ¡¡¡Ahí no que me da cosquillas!!! Más abajo... un poquito a la izquierda, ¡¡¡gallega bruta esa es la derecha!!!, más allá, ahí, ahí

Ahí está la franela. ¡¡Cuidaado!! A ver si me descascaro, no me lustre con tanta pasión.

Ahora sí!! Bienvenidos a mi pueblo! Me imagino que tendrán un viaje laargo. Yo también crucé el mar, me trajeron en un barco carguero, ¡¡cómo se movía!! y yo adentro de una caja de madera, todo encintado y pegoteado. Se piensan que los santos no sentimos nada, todavía me dura la contractura esa...

Tenemos tantas historias en estas paredes que aún quedan en pie.

¿Quieren pasar y conocer este lugar? En realidad ustedes me van a tener que llevar a mí, en procesión. Pero antes, les quiero señalar un lugar especial.

Ahí está el almacén de Merino, un gran movimiento durante la semana, las copas y el truco van y vienen, ahí funciona el correo, dan cine... Si prestan atención en las noches siempre se escuchan las guitarras y algún nostálgico canto...

**TANGO “EN EL VIEJO ALMACEN DEL PASEO COLÓN”**



*Dos guitarras tocan mientras los inmigrantes comienzan la procesión con el santo. La gente va repitiendo las frases que dice cada uno de los personajes. Llegada al pueblo en su esplendor de vida cotidiana. En todas las esquinas se iluminan las casas, la plaza, y de todos lados los actores repiten sus acciones:*

**Esquina de lo de Marino: (Glez Moreno)**

*Cargan mercadería del almacén de ramos generales, gauchos caminando a la pulpería, saliendo medio mamados, mientras afuera en la pulpería unos gauchos juegan a las cartas, cartero, mujeres con compras, charlan.*

**Santo:** Sigamos. ¿Me llevan?

**Canción de iglesia** “Santa María, ven”

**Inmigrantes:**

Ven con nosotros a caminar, en San Mauricio ven

Ven con nosotros a caminar, en San Mauricio ven

**2) Pedidos:**

**Edith:** -A cada pedido repetimos todos.

**Lita:** -San Mauricio que llueva

*(Repite la gente)*

**Yoly:** - San Mauricio que no llueva tanto

*(Repite la gente)*

**Santo:** - Pónganse de acuerdo, que me marean.

**Mauricio:** -San Mauricio que tenga trabajo

*(Repite la gente)*

**Juan:** -San Mauricio quiero vivir sin trabajar

*(Repite la gente)*

**Santo:** -eso es un asunto de San Cayetano

**Nenes:** - San Mauricio cuidá nuestra familia

*(Repite la gente)*

**3)**

Aunque parezca un sueño  
El pueblo vivo está  
Con la presencia de todos  
Brilla en la inmensidad

Ven con nosotros a caminar  
En San Mauricio, ven  
Ven con nosotros a caminar  
En San Mauricio, ven

#### 4) DETENCIÓN

##### **Plaza (San Mauricio + chicos de Sansinena)**

**San Mauricio:** - Acá vemos a los chicos cómo juegan en la plaza

*(Chicos en ronda, juegan al arroz con leche con maestra). Plaza: unos enamorados: Pedro y Lucía.*

**Santo:** - Estas son las tareas diarias de la gente de San Mauricio.

##### **Descampado: (Roosevelt)**

*Marisel, Marianela, Estela, Emilia, Matías, Marta, Graciela, Flaco ordeñando una vaca, otro hombre desensilla y ensilla un caballo. Paisano que avisa que en lo de tal se está haciendo la carneada, que hay que ir a ayudar, mujer con gallinas, mujer tejiendo, amasando, haciendo el pan, lavando ropa en cuentón de chapa, etc. El lechero anunciando y dejando la leche.*

##### **PEDIDOS:**

**Beba Bilello:** -San Mauricio que deje de caer ceniza

*(Repite la gente)*

**Beba Feletti:** -San Mauricio que arreglen los caminos

*(Repite la gente)*

**Adriana Ces:** -San Mauricio que la langosta no me coma la cosecha

*(Repite la gente)*

**Mauricio:** -San Mauricio que consiga novia en el baile

*(Repite la gente)*

**San Mauricio:** -eso es más difícil que hacer que llueva.

5)

Ven con nosotros a caminar  
En San Mauricio, ven  
Ven con nosotros a caminar  
En San Mauricio, ven

Aunque parezca un sueño  
El pueblo vivo está  
Con la presencia de todos  
Brilla en la inmensidad

Ven con nosotros a caminar  
En San Mauricio, ven  
Ven con nosotros a caminar  
En San Mauricio, ven

##### **PEDIDOS:**

**Mabel:** -San Mauricio que salga reina del carnaval

*(Repite la gente)*

**San Mauricio:** con esos dientes...

**Nelda:** -San Mauricio que no se vaya el ñato a la capital

*(Repite la gente)*

**San Mauricio:** -¡para qué lo queremos al fiato!

**Chichi:** -San Mauricio que el Miguel se me declare en el Pericón

*(Repite la gente)*

**Micaela:** -San Mauricio que no haya pobreza

*(Repite la gente)*

## **6) Detención**

**Hotel: (América-Sansinena)**

*La señora barre la vereda, o charla con los vecinos, abre la ventana otra señora, hombre gente con valijas llega al hotel, un grupo de niños y una maestra van para la escuela.*

**Santo:** -Acá podrán alojarse, sino también podrán hacerlo en el hotel Apolo que está frente a la estación. *(Algunos inmigrantes quedan acá, entran)*. A la vuelta está la escuela para los que quieran anotar a sus hijos. Y estamos acercándonos a la casa del fundador, Mauricio Duva.

**Sergio Denis. Pedile a San Antonio que te mande un novio.**

*En la plaza de la utopía  
La historia marcha con alegría*

*Y todos los pueblos fueron despertando  
Ritmo de trabajo, ritmo de vagones.*

**LLEGAN A LA ESQUINA:**

**Santo:** Uh!!! Me olvidaba del casamiento!! Tengo que salir urgente, me bajo y ustedes mientras ubíquense que está por empezar...El cura debe estar desesperado sin mi presencia.

*La gente se ubica en las sillas o gradas que van a estar en la plaza, frente a la casa de Duva y la Iglesia, las acompaña el santo y los inmigrantes los ayudan a ubicarse, mientras tanto:*

**Duva: (América)**

*Entra un auto a la casa de Duva y salen de él las mujeres que van a tomar el té, el caballo que pasa, el auto que se estaciona, gente trabajando, empleadas chusmas: Me parece que están por salir!*

**Duva:** -¿Llegaremos tarde? Margarita llame a la señora.

**Iglesia (Fortín Olavarría) CAMPANA, MARCHA NUPCIAL, SALIDA DE LOS NOVIOS, SUBEN A UN AUTITO Y PASAN POR DELANTE DE LA ESCENA. DUVA SE LE ARRODILLA A SAN MAURICIO Y ES EL PIE PARA ESCENA SIGUIENTE.**

Encontramos en esta escena numerosos elementos que remiten a una retórica religiosa y al simbolismo cristiano, estrategias clave para generar identificación con el público y apelar a la construcción colectiva de significados. La figura de San Mauricio, la mención de San Cayetano, la procesión como *ritual* religioso, el cancionero popular (“Ven con nosotros a caminar”, “Pedile a San Antonio que te mande un novio”) y la referencia a las problemáticas de la vida cotidiana nos remiten a personajes, acontecimientos y rutinas de tono localista

fuertemente arraigadas en la *memoria colectiva*. La figura del santo aparece humanizada de modo que la escena lo desacraliza y genera empatía con el público. Esta estrategia retoma los sentidos colectivos construidos en torno a la religiosidad y la sacralización, y los manipula a través de una operación humorística que apela a la “función social de la risa”, con un sutil aporte *grotesco* que deforma el significante (santo) de una forma conocida o aceptada como norma (Pavis, 1988: 246).

Maurice Halbwachs ha reflexionado sobre la espacialidad de la memoria, concepto que nos es útil para el análisis del espacio en donde se realiza la escena teatral y su impacto sobre la memoria. El autor ha subrayado los vínculos existentes entre el ejercicio de la memoria colectiva y el espacio en tanto *territorio* atravesado por sentidos construidos socialmente. Resaltó también la importancia del *espacio físico* como ambiente en donde se encuentran los objetos de la vida cotidiana, allí será el lugar donde el grupo se forme una imagen de sí mismo y desde donde *resista* el cambio de los hábitos, afirmando que “esta resistencia es el mejor indicador del grado en el cual la memoria colectiva de estos grupos se basa en imágenes espaciales” (1980: 16). En esta escena vemos claramente como el espacio físico –calles, edificios históricos- es el “lugar de la vida cotidiana” y allí se repiten esos rituales que se “resisten a desaparecer”. En la obra que discutimos, la reapropiación de un ritual religioso como la procesión -y sobre el final de la escena el casamiento- interpela al público que comparte estas prácticas en su vida cotidiana. La escena fortalece el *realismo* recuperando la *espacialidad de la memoria* y herramientas del *teatro de la vida cotidiana* (Pavis, 1988) para recrear la atmósfera habitual que el pueblo de San Mauricio tenía a comienzos del siglo XX.

Estos personajes y los lugares típicos del pueblo son representados en micro escenas que recrean sus actividades habituales en su época de esplendor: el cartero, la cantina, el almacén, los cantores de tango, el Hotel Apolo. Los vecinos-actores actúan para la obra de “sí mismos” agregando otro efecto realista: completan la escena mujeres lavando la ropa, un gaucho ordeñando una vaca, los niños comiendo empanadas recién cocinadas. Estas acciones se mantienen vigentes desde hace más de un siglo y son parte actual de la vida cotidiana de los actores.

El personaje de San Mauricio crea el nexo temporal entre pasado y presente, y es quien suplente el rol de “anfitrión”, puesto que su figura es un símbolo de la resistencia del pueblo contra la desaparición: él ha estado en el pueblo desde siempre. Una de las operaciones del relato consiste en producir una mixtura entre ficción y realidad, a través de la incorporación de situaciones y personajes reales en el parlamento de los actores. Pero en la obra no sólo se incorporaron personajes que existieron en el pasado, sino también algunos que formaban parte de la situación presente, como fue caso de Catalina Marino, la residente más antigua de San Mauricio<sup>146</sup>, detalle que hace un guiño a los vecinos-espectadores. San Mauricio dice: “Eh, ¿qué pasa tanta gente? Si hasta hace un ratito estábamos los dos solos con Catalina, rodeados de chimangos y palomas (...) Pero me hubieran avisado antes, así pedía que me lustren un poco. Encima Catalina se fue a América a cobrar la jubilación y me dejó solo”. Este parlamento sólo podrá ser entendido por aquellos que sepan que la estatua de San Mauricio - que estaba en la Capilla del pueblo- fue llevada a la casa de Catalina cuando, luego de las inundaciones y los saqueos, la Capilla quedó semi-destruida. Desde entonces aquellos que quisieran visitar la estatua debían ir a la casa de Catalina, que lentamente fue convirtiéndose en un personaje legendario, ya que era descendiente directa de la familia Duva (fundador del pueblo). Catalina vivió toda su vida en una esquina del pueblo, frente a la plaza, donde funcionaban antiguamente un almacén y un correo.

La procesión y los pedidos que los vecinos le hacen al santo remiten a acontecimientos pasados de la historia del Partido, como la plaga de langostas del año 1937 o la caída de cenizas por la erupción del Volcán Descabezado de Mendoza en 1932, que arruinaron las cosechas de esos años. También se hace alusión al estado ruinoso de los caminos, momento en el cual el Santo recurre al humor para indicar responsabilidades -“eso es tema de Inspección de Vialidad, uno es santo pero no hace milagros”-. Particularmente frecuentes fueron en esta escena las *improvisaciones* a través de las cuáles el personaje de San Mauricio incorporó, durante la puesta en escena, elementos del contexto que contribuyeron a su humanización. Entre ellos, pedir que le alcancen una empanada mientras se desarrollaba la

---

<sup>146</sup> Catalina Marino falleció el 13 de enero del 2014.

procesión, o improvisar un chiste que -en referencia a que se olvidó del casamiento-, afirma: “tengo la cabeza para llevar la aureola nomás”.

## 2.d. Escena 4: Pelea por la cabecera del Partido

- Árbitro: gobernador de la provincia : Miguel
- Comisión Evaluadora que visita el lugar:
- Hinchada San Mauricio: Liliana Vázquez, Galé y Sra., Ayelén, Laura Scarella, Sra. Piorno, Carmen, Monasterio; Horacio, Etelvina.
- Hinchada América: Pachi, Susana, Cristina, Mungui, María, Sra. gallego, Agustina, Emilia, Pedro, Mónica Scarella

**Jugadores de América:** Arquera- Ministro de gobierno -Juan Charpín – Panadero- Pedro

**Jugadores de San Mauricio:** Arquera - Mauricio Duva- Jacinto Duva –Cachau -Manuel Martino u Horacio Baigorria

- Relator del partido: Camilo Gaitán
- Comentarista//Publicista: Leandro Casarete
- Miembros de las comisiones en defensa de los derechos de Trenque Lauquen: Gallego y Doris (glez moreno)
- Miembros de la comisión en defensa de los derechos de General Villegas: Roxana y Marta Cuello.
- Diputada: Natalia Marcos
- Senadora Lucía Signorelli

**San Mauricio:** Hola San Bernardo, ¿cómo es el tema explicame por favor... Mauricio no para de rezarme y rogarme que le salga bien la cabecera. Acá hay un alboroto bárbaro. Te imaginás que no entiendo nada. Por favor, venite.

*(Aparece San Bernardo)*

**San Mauricio:** Ah! qué bueno que llegaste. ¿Qué noticias tenés?

**San Bernardo:** Lo que vos ya sabés, están disputando la cabecera del nuevo Partido que se quiere conformar. Encima lo quieren hacer con tierras de Trenque Lauquen y Villegas y los de por allá no están muy contentos que digamos.

**San Mauricio:** pero si todos luchan por la autonomía y se está muy cerca de lograrla...

**San Bernardo:** Sí, pero internamente la disputa es por la cabecera...no te hagas el sonso y me tires la lengua que ya sabés cómo viene la mano. Vine para recordarte que nosotros nunca nos metemos en política, dejalos que se peleen nomás.

**San Mauricio:** Vamos Bernardo!! Acordate que los santos no mentimos, ya me contó el patrono de Fortín que te has comunicado con el sagrado Corazón de Sansinena, y con la Virgen de Lourdes de González Moreno, para que estén de tu lado.

**San Bernardo:** Sí, pero esto no se puede resolver a nivel espiritual, no es de nuestra incumbencia, para nosotros son todos iguales. Por supuesto los de América son más iguales.

**San Mauricio:** Hay que dejar que las pasiones terrenales se resuelvan donde se resuelven siempre: en un partido de fútbol.

**San Bernardo:** Eso sí!! Y que gane el mejor...

**San Mauricio:** (mientras se va: al público) nosotros!!

**San Bernardo:** (mientras se va para el otro lado, al público) nosotros!!

*Entra la hinchada de San Mauricio, se prepara*

**CANTO 1. Hinchada San Mauricio:**

Y San Mauricio, como se mueve  
Está peleando la cabecera  
Se mueve para allá  
Se mueve para acá  
Está ubicado en el mejor lugar

*Entra la hinchada de América (la otra hinchada la silba, cantan 5 veces: San Mauricio (unos) y América (los otros) inmediatamente después:*

**CANTO 1. Hinchada América:**

Vamos, todos vamos  
Ustedes pongan garra que ganamos  
Los pueblos vecinos nos apoyan  
Que estén en el centro a quien le importa, a quien le importa!!!

*(Cuando dice que los pueblos vecinos los apoyan, los pueblos con carteles se ponen en la hinchada de América. Luego cuando San Mauricio mete el primer gol, se pasan al otro bando y volverán con América, después del cambio de reglas)*

**CANTO 2. Hinchada San Mauricio**

Con la harina se hace el pan  
Con la harina se hace el pan  
Con el dulce los bombones  
Con el dulce los bombones  
Y pregúntele a Duva  
Con qué se hacen los campeones

**CANTO 2. América**

Veni vení contá conmigo  
Que un pueblo grande vas a encontrar  
Y de la mano de los vecinos  
La cabecera vamo' a lograr

*Un relator engominado se acerca a una radio vieja y empieza a relatar el partido.*

**Relator 1:** Ingresa al campo de juego el árbitro del Partido, el gobernador de la Provincia de Buenos Aires: el general **José Inocencio Arias** (vestido de militar)

**Santo:** éste, de inocente no tiene nada!

*Entra el árbitro (Ambas hinchadas lo aplauden). Entran del otro costado las Comisiones Pro Autonomía de Villegas y*

*de Trenque Lauquen.*

**Vecinos de Trenque Lauquen, Buzeta:**

**Señora 1 (Nilda Scott):** Señor gobernador!! Este partido no se puede jugar.

**Señora 2 (Doris):** Venimos en representación de la Comisión de defensa de los derechos de Trenque Lauquen. Hemos conseguido el apoyo cabal de los diputados Cecilio López Buchardo, José Arce y Gensérico Ramírez y del senador José Tomás Sojo.

**Vecinos de General Villegas:**

**Señora 3 (Marta Rivero):** Además para qué dividir los recursos señor gobernador, la gente de América, de San Mauricio y del resto de los puebluchos, no tendrán capacidad de gestión y seremos tres partidos pobres.

**Señora 4 (Marta Cuello):** La comisión por los derechos de General Villegas se opone rotundamente a la este Partido.  
¡¡Que no se juegue!!.

**Árbitro:** Señores, está todo dispuesto, y tengo el despacho lleno de telegramas, así es que por ahora el Partido se juega y se definirá gol a gol, voto a voto.

**Relator:** Ahora entran los equipos de San Mauricio y de América. Hoy se juega un gran partido, una decisión trascendental, qué emoción...ellos tienen en sus piernas este Partido.

*(ambas hinchadas aplauden a sus jugadores) El árbitro va a dar comienzo el juego. Se ubica en el centro de la cancha.*

**Relator:** El árbitro se impone en el centro de la cancha y pita el comienzo.

Va Duva, va Duva, San Mauricio tiene un buen ataque, los jugadores tocan la pelota, están motivados, se adelanta Jacinto, gambetea Duva, se la pasa a su hermano, le gana de mano a América, funda el pueblo en 1884.

***Gol de Jacinto Duva!!! ¡¡1 a 0 el partido!!***

**Publicista:**

**Auspicia este encuentro: Pulpería de la Perla del Norte, un tesoro en el camino.**

**¿Culebrilla? ¿Empacho? ¿Mal de ojo? Olvídaaaaaate!!! curandera Doña María, resultados en el acto.**

**Almacén de Ramos Generales La Abundancia, impulsando la creación del Partido de América.**

**Relator:** saca el Delegado Panadero desde el centro América, deberá defender su arco, América empieza a crecer, corre el balón, toque corto. Están jugando bien, pero recupera el balón San Mauricio, avanzan los jugadores. Tiende la electricidad en el pueblo, pura luz Mauricio, avanza, sale solo Duva, pasa a 1, a 2, a 3, no mira a nadie crea su propia escuela y también su farmacia. y Gool de Mauricio!! ( 2 a 0 este partido)

*(Festejo de la hinchada)*

**Aparecen la senadora y diputada de la Provincia de Buenos Aires**

**Senadora Antonia Azcona ¡¡¡Detenemos este Partido!!.**

**1° STOP, TODOS QUEDAN CONGELADOS EN SUS LUGARES Y CON LOS GESTOS QUE TENÍAN (unos de derrota y otros de euforia).**

**Senadora Antonia Azcona:** Nos han convocado desde la Comisión Pro Autonomía para que la Legislatura de la



provincia de Buenos Aires, sea veedora del procedimiento y del buen desempeño de este Partido. Y asumimos esa responsabilidad en pos del bienestar de los actuales pobladores como de las generaciones futuras.

**Diputada Tomasa Tesoro Jofré:** Muchachos y muchachas. Yo, Tomasa Tesoro Jofre, como miembro de la Honorable Cámara de Diputados les comunico que han cambiado algunas reglas de juego.

*(Las hinchadas reaccionan)*

**Diputada Tomasa Tesoro Jofré:** La medida reglamentaria de los arcos será de 5 metros

*Junto a la Senadora Antonia Azcona cambian el tamaño de los arcos, 5 pasos (agrandando el de San Mauricio y achicando el de América).*

**Senadora Antonia Azcona:** las posiciones adelantadas de los jugadores serán sancionadas con expulsión.

*Mueven algunos jugadores de lugar.*

**Senadora Antonia Azcona:** Ahora sí, que siga el Partido y que gane el mejor!!

#### **CANTO 4. Hinchada de San Mauricio**

Injusticia!!  
Injusticia!!!

#### **CANTO 4. Hinchada de América**

Alpiste, alpiste  
Mauricio te dormiste!!

**Relator:** Sigue el Partido, América tiene telégrafo provincial, avanza Panadero, se la quita Mauricio, gambetea, lo cacha, cachau, lo cacha cachau, el tren no pasa por su pueblo. Mauricio discute con Cachau. ¡¡Pero qué hace Cachau si él es de San Mauricio!!! Interviene el árbitro, todos se pelean, ¡qué partido que se juega!.

**Gol en contra de Cachau!!!** ( 2 a 1 el partido)

**Relator.** *El árbitro pita el ENTRE TIEMPO.*

*Mientras los equipos se ponen a charlar con su técnico. Los DTs arengan Y las hinchadas cantan.*

#### **CANTO 5. Hinchada San Mauricio**

Que feo es que Diehl  
no aparezca  
Y que sea un gran negociador  
Que solo le importe vender las tierras  
de América para el mejor postor.

América yo te recuerdo  
no tienes ni luz de farol  
San Mauricio es el más antiguo  
Poblado de esta región

#### **CANTO 5. Hinchada América:**

Duva, mi buen amigo

El agua mala los condena, están perdidos  
Más de una legua tenés que hacer  
Pa que tu pueblo se pueda tomar un tren  
No me importa que me digas  
Que en el centro vos estás  
América se la banca  
Y cabecera será.

**Publicista:**

**Casa Fungo, presente por América.**

**Sporting club, siempre con San Mauricio.**

**Almacén Scala, con todos los equipos, encontrará lo buscabas en un solo lugar.**

**Almacén El indio, somos los mejores en atención y mercadería.**

**Relator:** Reanuda el partido. Qué jugadas!! van y vienen las influencias.

Aparece el Ministro de Gobierno de la provincia por la punta, lleno de telegramas, ataca América presenta primero la propuesta en el senado de la provincia. El ministro gambetea. ¡¡¡Golazo para el empate!!! ( 2 a 2)

Jacinto sale de la cancha lesionado.

**CANTO 6. Hinchada América:**

A ver a ver, cómo mueven ahí arriba  
Si no se mueven  
La cabecera está perdida

**CANTO 6. Hinchada San Mauricio:**

Es mi ilusión ser cabecera  
Pero no de esta manera  
Cuánto interés que hay acá  
Las influencias nos van a matar

**2° STOP CÁMARA LENTA. LAS HINCHADAS Y TODOS SE MUEVEN EN CÁMARA LENTA.**

**Relator:** San Mauricio está cansado, pero no se desmoraliza y ofrece resistencia. Queda un minuto. Se juega el partido. El partido de América. Tiro libre de América, la comisión pro autonomía hace la última jugada del partido, se prepara la barrera. Peligro de gol.

Cabecea Juan Charpin América! Gol...Cabecera... cabecea, cabecera, Gol!!!

¡¡¡Cabecera!!!! (Las hinchadas festejan en cámara lenta)

**3° STOP CONGELAN. Reaparecen las senadoras y diputadas**

**Senadora Antonia Azcona:** Hoy 30 de septiembre de 1910 en poder de nuestras facultades leeremos el decreto de creación de este Partido cuya cabecera será el poblado ubicado en la estación América. Junto con los Dip. Lorenzo Barros, Máximo Portela, Mariano Maldonado y aquí Tomasa, hemos trabajado denodadamente para lograrlo.

*Alegría de los de América*

**Diputada Tomasa Tesoro Jofré:** Por ley 3273 sancionada por la Honorable Legislatura, el día 23 de setiembre de 1910 y promulgada hoy 30 de setiembre por el Poder Ejecutivo de la provincia de Buenos Aires, se crea el partido de Rivadavia, con tierras tomadas de Trenque Lauquen y General Villegas. Por la misma ley se establece que el asiento de las autoridades del nuevo partido será el nuevo Pueblo de América que en lo sucesivo cambiará su nombre y se llamará Rivadavia.

*Caras de asombro de todos. Se miran.*

**Senadora Antonia Azcona:** El senadorucho Eduardo Arana, que no nos ha podido acompañar, porque tenía miedo que lo lincharan, y si la Providencia lo permite, algún día visitará estas prósperas tierras, pensó que Bernardino Rivadavia, además de tener un sillón, debería tener un pueblo y un Partido con su nombre. Lo cual nos pareció horrible, pero queríamos terminar la sesión y levantamos la mano!!

**Torin:** ¿Rivadavia? ¿Que solo pensaba en la capital federal? Y que tuvo que renuncia a la presidencia!??

**Lucía:** ¿Rivadavia? ¿El que comenzó con el endeudamiento de nuestro país?

**Todos:** ¡¡no puede ser!!

**Liliana grita:** Nos quieren entretener con un partido que no es nuestro. Gane quien gane, ¡nosotros siempre perdemos!

**Pachi:** ¡¡Pero qué importan los nombres!?? Si este partido lo vamos a vivir y a jugar nosotros, todos los días, aunque nos lleve cien años...

**Ayelén:** Claro! ¡¡¡ tenemos la autonomía carajo!! ¡¡¡Eso es lo importante!!!

**TODOS:**

Olé Olé Olé Olá  
La autonomía ya se logró  
Y un Partido nuevo se constituyó

El conflicto de esta escena se concentra en la disputa entre los pueblos de América y San Mauricio por convertirse en el pueblo cabecera del Partido de Rivadavia. En el diálogo entre los dos Santos que representan a los pueblos de América y San Mauricio, los parlamentos de los personajes están cargados de ironía, lo que dicen en realidad expresa lo contrario a lo dicho: “Nosotros no nos metemos en política”; “Vamos que los santos no mentimos...”. La acusación de San Mauricio hacia San Bernardo, señala justamente su intervención en lo político, ya que éste último hizo *lobby* entre los pueblos para que apoyen a América en su lucha para conseguir la cabecera. Desde el inicio de la escena se plantea que existió una situación política confusa y corrupta en esta disputa, cuya presencia se irá intensificando a medida que se desarrolla la acción.

Observamos que la representación de la batalla por la cabecera del Partido a través de un deporte popular como el fútbol fue una eficaz estrategia narrativa y teatral –por su texto y escenificación- que operó alegóricamente para significar el “juego sucio” entre los equipos. A través de las operaciones retóricas del lenguaje poético, principalmente metáforas, ironías y alegorías, la escena presenta un mapa de intereses que se ponen en tensión, donde ninguno de los actores en juego es inocente. Podemos reconocer en cada personaje un sector de la comunidad:

- El personaje del *referí* y gobernador de la Provincia de Buenos Aires, es quien representa la autoridad durante el juego. Su nombre -José Inocencio Arias- y su atuendo militar operan irónicamente para explicitar el modo en que las “autoridades” avalaron el juego sucio, manipulando las reglas. El hecho de que el referí sea un militar, puede interpretarse como una metáfora del ejercicio –y abuso- del poder de este sector.
- El *poder político* estatal es el actor con más poder e influencia en el proceso de la elección de la cabecera del Partido. Esta idea se metaforiza poéticamente a través del achicamiento y agrandamiento de los arcos, lo que simbólicamente da cuenta de cómo el poder político estatal utiliza mecanismos administrativos para manipular y orientar la contienda a favor de uno de los actores; en este caso, América. El poder estatal está representado por la Senadora Antonia Azcona y la Diputada Tomasa Tesoro Jofre. Al respecto De la Iglesia afirmó que “todos los personajes que se nombran fueron reales”, y en el caso de estos dos personajes femeninos, se crearon versiones femeninas de los nombres de los diputados que participaron en este hecho, para “darle en la obra la voz a las mujeres, no que la tenían en aquel momento”<sup>147</sup>. La disputa política se visualiza en las sucesivas interrupciones de las “comisiones representativas” de otros pueblos del Partido que no tuvieron voz ni voto en la contienda, como Trenque Lauquen o General Villegas. Incluso la escena busca visibilizar la traición entre los propios compañeros que componen el equipo de San Mauricio.

---

<sup>147</sup> De la Iglesia, 2014.

- Las *hinchadas* metaforizan el modo en que los poderes políticos de cada pueblo participaron de esta disputa, mostrando cómo los mismos modifican su apoyo político según el resultado del partido. Esto se visibiliza en el “cambio de bando” de las hinchadas que representan a cada pueblo, según los resultados del partido.
- El *relator* narra lo que sucede en el partido de fútbol y es quien divulga los anuncios publicitarios. Ambas acciones condensan múltiples sentidos históricos, dado que existieron todos los comercios y organizaciones que “apoyan” a los equipos. Por otro lado, a medida que el partido se va desarrollando, el relator va anunciando los acontecimientos importantes de cada pueblo, simbolizando en cada uno de ellos una batalla ganada en el camino del “progreso” de los pueblos. Tal es así que, por ejemplo, cada gol o jugada a favor de San Mauricio es apuntada con un nuevo adelanto de *infraestructura*: habilitación del sistema eléctrico, llegada de la escuela, instalación de comercios, farmacias, etc.

Consideramos que las operaciones de interpelación e identificación permiten que lo transmitido genere un sentido de complicidad basado en la estructura colectiva de recuerdos compartidos. Observamos que no se evade la situación de corrupción sino que se transforma para la representación, valiéndose de las herramientas retóricas del lenguaje, para crear nuevos sentidos sin pretender “ocultar” lo indeseable de los sucesos históricos. Este mecanismo contribuye a la reflexión, en tanto que se configura como potencialmente permeable a los modos de aprehensión y reapropiación de la realidad de los vecinos del pueblo, sin caer en simbolismos codificados. A la vez que promueve la reconstrucción de un hecho histórico (en tanto acontecimiento del pasado), el componente poético de esa reconstrucción y permite la reflexión accionando la *innovación semántica* de la que hablaba Ricoeur (2001), porque se incorpora una re-descripción de esa realidad histórica a través de dispositivos poéticos (que apelan al humor) para generar nuevos sentidos.

Finalmente, una vez otorgada la cabecera al pueblo de América, las diputadas anunciaron que se cambiaba el nombre de América por el de Rivadavia, en referencia al ex presidente Bernardino Rivadavia. Los personajes se preguntan: “¿Rivadavia? ¿Que solo pensaba en la capital federal? ¿Y que tuvo que renunciar a la presidencia? (...) ¿Rivadavia? ¿El que

comenzó con el endeudamiento de nuestro país?”. Los sentidos que se crean en torno a la figura del ex mandatario apuntan a destacar negativamente los aspectos centralistas y liberales que orientaron las decisiones políticas de su gobierno.

En cuanto a la *puesta en escena*, podemos identificar ciertos elementos presentes en ella que no están explicitados en el texto dramático. En primer lugar, un diálogo entre San Mauricio y Carmela (la española que le alcanza el teléfono al santo para que llame a San Bernardo):

*Carmela:* - Va a llamar al Vaticano?

*San Mauricio:* - ¡Qué Vaticano, si apenas me alcanza para llamar a América!... ¿Sabés cuál es el interno de América?

Este diálogo improvisado por los actores, abona la humanización del santo y permite un acercamiento con el público. Por otro lado, el vestuario y el lenguaje que cada uno utiliza busca definirlos y caracterizarlos en dos extremos: San Mauricio en el estereotipo de mito popular (su hablar es sencillo y es quien “anda sin vueltas”), mientras que San Bernardo mezcla el castellano con el inglés (“That is the question”), y su postura corporal y vestuario lo caracterizan como el santo de la burguesía aristocrática de la época.

## 2.e. Escena 5: Colonia Scala

**Personajes:** Roosevelt, Glez Moreno-Sansinena

Scala e hijos: Oscar Giménez- Agustín

Colonos: Estela – Marianela – Marta – Marisel – Graciela – Elizabeth – Ivana – Flaco- Emilia – Martín – Martín – Solcito – Edith – Chichita -Adriana Ces -Matías Sánchez –Capponi -Oscar Aníbal- Fernando Castro -Carlitos -Casas- Juan

Coro: Doris, Magali, Pipi - Guitarra: Hugo, Piji -Ver: bombo Carlitos.

**Scala:** A ver figlio tome nota. “Sr. Drysdale, de mi más distinguida consideración, le escribo para contarle que aquí ha nacido un nuevo Partido, se ha disputado la cabecera y nosotros como siempre hemos apostado al ganador. Porque como yo siempre digo, la política no importano Sr Drysdale, lo importante son los nicocios!!.”

**Marisel:** ¿Usted es el señor Scala?

*(Scala asiente)*

**Flaco:** Señor, necesitamos tierras para trabajar.

**Scala:** He subdivido algunos lotes, así que con todo gusto puedo ofrecérselos en mediería.

*(Algarabía de los colonos)*

**Scala:** aquel lote que ve allá, (todos frente al público miran a la derecha) sí aquel lleno de rama negra y abrepuño (los inmigrantes hacen los gestos como que se pinchan) son 200 hectáreas, las mejores tierras de la Argentina!!!

Ustedes, aquel bajo que ven allá, con un poco de salitre, ahora se está mejorando, son unas 260 hectáreas. La mejor agua de la Argentina, tome, pruebe (toma agua una inmigrante, escupe de lo salada que es)

Y por último ese médano que ven allá (todos frente al público miran a la izquierda y el viento y tierra no les dejan ver, pasa un cardo ruso) hoy hay un poco de viento y se ven los cardos rusos, pero es una tierra óptima, ¡¡¡la mejore tierra del mundo!!

**Inmigrantes:** (algarabía de los colonos) ¡Vamos!!

**Scala:** Momentito, antes tienen que firmar el contrato. Figlio entregue el contrato. El que no sepa firmar puede poner una cruz, de la santísima trinidad.

*(Los chacareros se ponen en fila y van firmando el contrato en el suelo, cuando quieren levantarse, Scala no los deja y firma el contrato sobre el lomo de los chacareros)*

**Elizabeth:** A ver José, vos que sos más letrao, porque no le daz una lectura al contrato que firmamos. Quí e cuesto firmamo

**Estela:** Es gente muy amable y culta, creo que no debe haber ningún problema.

**Sr Scala:** No se preocupen, yo se los leo.

*Mientras lee el contrato los chacareros van trabajando con mucho entusiasmo y congelan en el momento que terminan de cantar su estrofa, en distintas posiciones de trabajo. De a poco van perdiendo el entusiasmo*

**Scala:** el arrendador Luis Scala cede al arrendatario por el término de dos años un lote de 375 hs para agricultura.

Un montón de brazos cosechando,  
todo el día juntar y emparvar

En la colonia que se asiente no se puede crear ningún establecimiento comercial.

Un montón de brazos cosechando,  
todo el día juntar y emparvar

Del total de la cosecha el 18% debe ser entregado al Sr Luis Scala.

Un montón de brazos cosechando,  
todo el día juntar y emparvar

Si se quiere vender directamente al mercado central, se comercializará a través de la firma Scala que cobrará el correspondiente 3% de comisión.

uh uh hh pero no alcanza,  
uh uh hh, hay que esforzarse más

Solo el 20% de las hectáreas cedidas se podrá destinar para pastoreo de animales.

uh uh hh pero no alcanza,  
uh uh hh, hay que esforzarse más

Se deberá asegurar contra granizo, con la firma del Sr. Scala.

uh uhhh pero no alcanza,  
uh uhhh, hay que esforzarse más

*Los chacareros dejan bolsas de trigo y se llevan yerba, azúcar, con las bolsas de trigo, le van armando una estiba y Scala va subiendo, los chacareros comienzan con entusiasmo y lentamente lo van perdiendo. En un momento esconden algunas bolsas que son descubiertas por Scala.*

**Scala:** Faltan bolsas. Figlio vayan en busca de la verdad

*(los hijos salen como perros rabiosos, buscando entre la gente y descubren la bolsa)*

**Scala:** *quién fue?*

*(los hijos señalan a Estela Tartara)*

**Estela:** Señor Scala perdone! No me di cuenta, no fue a propósito.

**Scala:** No hay inconveniente, tranquila, vaya...Figlio bájele la bolsa de harina y la barrica de yerba.

**Estela:** no señor Scala por favor, con qué le voy a dar de comer a mis hijos?

**Scala:** No soporto la mentira, esa es mi última palabra...

**Estela:** Pero yo me pregunto ¿A quién le compramos la semilla?

**Coro alegre:** A SCALA

¿A Quién le entregamos el 18% de la cosecha?

**Coro asombrado:** a SCALA

Y ¿Con quién hay que asegurar contra granizo?

**Coro cansado:** Con SCALAAA

¿Quién tiene el único almacén de ramos generales y a quién le tenemos que comprar todo para poder vivir?

**Coro ya tétrico:** A SCALAAAAAAAAAAAA

Al final trabajamos y trabajamos y siempre estamos más abajo, Yo me pregunto ¿Quién SCALA?

**Coro satírico:** SCAALA!!

**Marisel:** Bueno, no nos quejemos figlia, que venimos con una mano atrás y la otra adelante...

**Elizabeth:** Claro, ese es el problema una atrás y otra adelante! y dejamos libres los costados, para que Scala nos meta la mano en el bolsillo!!!...

**SCALA:** Figlio, tome nota. Señor Drysdale. Como acordamos usted quiere aumentar el alquiler que me cobra por las tierras, no se preocupe, tome el té tranquilo allá en Londres, este año le vamos a aquilar 20.000 ha más. Es que cada cual tiene lo que se merece!!

Si cada cual tiene lo que merece



Los chacareros llegamos hasta acá  
Uh uhhhh... una cooperativa,  
Uh uhhhh... habrá que organizar

La tierra es de quien la trabaja  
Los chacareros llegamos hasta acá  
OHH OHH... una cooperativa  
OHH OHH... habrá que organizar

Esta escena relata una situación conflictiva entre los chacareros del pueblo de Roosevelt y Scala, el testaferro de Drysdale y dueño de las tierras. Según testimonios de los vecinos-actores, ellos mismos investigaron el modo en que se gestaron los contratos leoninos que Scala acordaba con los chacareros. Los datos de los porcentajes de la comisión que el testaferro les cobraba a estos trabajadores de la tierra, las hectáreas de terreno que les rentaba y las condiciones de trabajo que les imponía fueron extraídos para la escena, de los contratos originales que aun conservan algunos de los vecinos del pueblo.

En la representación se expone un marco histórico (llegada de los inmigrantes al país a principios del siglo XX) y una problemática (la necesidad de estas personas de conseguir trabajo), expresadas en la frase: “Venimos con una mano atrás y la otra adelante”. A esta problemática se le suma el alto porcentaje de analfabetismo que existía en aquel momento entre los inmigrantes recién llegados (Beccaria, 2006), que se visualiza en el parlamento: “El que no sepa firmar puede poner una cruz, de la santísima trinidad”. En ese marco, las posibilidades de los chacareros de adquirir un terreno propio eran escasas, y se ven sometidos a la explotación laboral, estafados en la calidad de las tierras y en los porcentajes de ganancia. La situación de dominación se expone con claridad tanto en el texto como en la actitud corporal: el hecho de que Scala firme los contratos en la espalda de los chacareros y los utilice como apoyo es una metáfora visual de esta explotación. De la misma manera, cuando los chacareros van armando una estiba con las bolsas de trigo y Scala sube sobre ellas, se metaforiza la injusticia, mostrando cómo prosperan los negocios del terrateniente a costa del trabajo de los chacareros. Las dos metáforas escénicas expresan el “ascenso” de riqueza y poder de Scala, y el encogimiento de los chacareros.

En cuanto a las operaciones retóricas, identificamos el uso de la anáfora –repetición de una palabra– en este caso “Scala”, lo que intensifica la idea de la omnipresencia del terrateniente.

Por otro lado, se aprovecha la polisemia del significante *Scala* (nombre propio y reminiscencia al verbo “escalar”) para profundizar la construcción del sentido “estafador” en relación a *Scala* (“Quién *Scala?*: *Scala!*”).

## 2.f. Escena 6: Baile Sporting Club de San Mauricio

**PERSONAJES:** Todos los pueblos

**Orquesta:** marionetas con 1º pista Orquesta Lito Rodriguez - Rosa canta 1 estrofa tango - 2 guitarras (toscano, Hugo, Piji): fox trot y pasodoble

Encargado de la cantina del club: Miguel

Mozo 1: Hipólito

- Mozo 2: Horacio
- Juan Batista, comisario: Torin
- En la entrada (y quienes alcanzan tortas primero y bandas después a la Comisión): Mungui, Ramona
- Presentador-animador: Walter Sadava
- Comisión del club: presidente: Galé
- Señora presidente club: Irma Galé
- Tesorero del club y quien remata las donaciones: Alberto Orga u Oscar Giménez
- Juana Piorno, viuda (de luto) con hijos que donó la pastaflora para el remate: Liliana Vásquez
- Victoria Cueto: donó los pasteles de batata para el remate: Madre de la chica morocha
- Roberta Funes: compra los pasteles es la hermana de Juan Batista, el comisario: Adriana (maestra)
- Solterona: Cristina

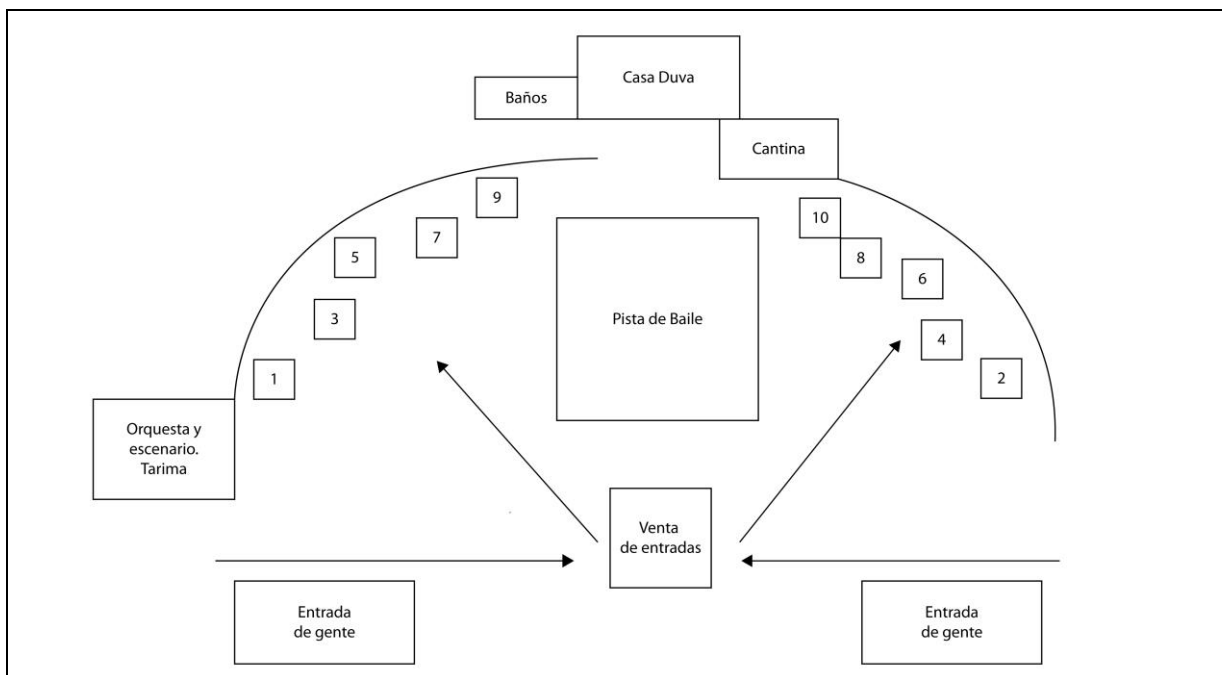
- Vecinas chusmas: María, Carmen, y Emilia
- Madre castradora: Norma Méndez
- Dolores Ramis: madre soltera, busca novio desesperadamente y le vive la vida a su hija Estela, postulante a reina de Roosevelt: Lucía Signorelli
- Borracho: Leonel Casarete
- Cargoso y rebota siempre, luego se va a pelear: Diego
- “La estirada” Francisca Contreras: que se le rompe el zapato: Daniela Vázquez
- La tía de la estirada, Paulina Moretti, igualmente estirada: Mónica Scarella
- Berto Giménez, empleado del ferrocarril de Badano, enamorado de Lucia: Pedro
- Jefe de estación Sundbland: El gallego (de tango)
- Petrona Queles, madre de la reina de la primavera: (Kato)
- Bailarines
- Chicos que juegan todo el tiempo
- **Postulantes a reina:** Postulante N°1 Mirta Pacífici de Sansinena: Natalia Marcos - Postulante N°2 Josefina Igoa de América: Pachi - Postulante N°3 Susanita Melo de González Moreno y enamorada del ferroviario de Badano: Lucía Sokolsky -Postulante N°4 María Queles de San Mauricio: Karla -Postulante N°5 Doris Orellana de Fortín Olavarría: Agustina - Postulante N°6 Estela Ramis de Roosevelt: Ayelén -Postulante N°7 Yolanda Cáseres de Sundbland, representante de todos los parajes rurales: ¿hija de Emilia?
- **Pelea:** Diego e Hipólito u Oscar Giménez

Acodados en la barra: Diego Pallerero, Manuel Martino, Oscar Aníbal

Chasco con el cabeceo: Manuel, Karla, Cristina

Baila: Daniela y Oscar y se le rompe el zapato

Diego rebota hasta que le da bola Lucía Signorelli y bailan



**Mesa 1: las chusmas** (María, Cármen, Emilia) y **postulante** Pachi

**Mesa 2: madre castradora:** Lucía, Norma, Clarita, Susana,

**Mesa 3: todas de San Mauricio:** Cristina, Karla, Cato, Rosana (maestra)

**Mesa 4: La Comisión v autoridades:** Alberto Orga (rematador), Galé, Irma Galé, Laura Scarella (maestra),

**Mesa 5: Roosevelt v Sundbland:** Ayelén, Lucía Signorelli, el gallego de tango (jefe estación), su mujer

**Mesa 6: Viuda,** Liliana y sus hijas, **postulante,** Agustina, Monasterio

**Mesa 7: las estiradas:** Etelvina, Daniela, Mónica Scarella, Natalia Marcos.

**Mesa 8: seguidores históricos del club, parajes:** señora de sonrisa, Mungui, Ramona, falta un personaje que sea jefe de correos (¿Baigorria?).

**Mesa 9:** 2 parejas tango,

**Mesa 10:** 2 parejas tango

**En la entrada:** Mungui, Ramona (cuando dejan de estar ahí pasan a la mesa 8)

**Detrás de la barra:** Miguel

**Acodados en la barra:** Pedro, Diego Pallero, Leandro, Manuel, Diego, Oscar Aníbal

**Sirven mesas:** Hipólito y Horacio

**Merodeando, cerca de la puerta de entrada:** Torin

**Sobre la tarima:** Walter, Rosa y músicos

**Se escucha voz en off o propaladora:** Gran Baile Familiar en el Sporting Club de San Mauricio. ¡¡No se lo pierda!! Con la orquesta del maestro Litto Rodríguez, habrá premios, sorpresas y alegría para toda la familia.

### **Música de comienzo. 1'**

### **CÁMARA RÁPIDA**

*Los mozos y el encargado van y vienen acomodando las mesas del club, Miguel es el encargado cascarrabias, manda a los mozos, acomoda las bebidas y prepara las bandejas. Hipólito pone mesas del lado derecho (Oscar Anibal de Glez Moreno pone sillas) Diego arma mesas del lado izquierdo (Manuel pone sillas)*

*Al mismo tiempo Mungui y Ramona se ponen en la entrada, en el medio, de frente al público. El encargado es un poco cascarrabias, manda de un lado al otro a los mozos. y a los mozos siempre les falta algo, o se les cae la bandeja, preparan el lugar.*

*De ambas esquinas llegan sulkys, autos, camionetas y van bajando los personajes, algunos con linternas, se desempolvan, se cambian los zapatos y entran. Entran desde una punta y la otra y se abren luego a sus mesas. 6 mesas de cada lado. Se ubican alrededor, se miran, se relojean, las chusmas miran de arriba abajo, los hombres consultan sus relojes de mano, algunos se acodan en la barra, otros se paran cerca del baño, se saludan, algunos sinceramente otros falsamente. Los mozos levantan los pedidos. Los primeros que entran van a la mesa 1 y 2 (más cerca del público). Los mozos arman 1° mesa 1 y 2 y van ocupando de ese modo las mesas.*

**Presentador:** Estimados socios del Sporting Club, Autoridades presentes (se van parando y lo obligan a nombrarlos) desde aquí veo al jefe de estación de Sundbland ¿qué tal?, a la directora de nuestra querida escuela, al jefe de correos de América, Oh! Carlitos, varios presidentes de comisiones de pueblos vecinos y tantas figuras de notoriedad de nuestro Partido, en fin Damas, Caballeros y niños engalanadas noches para todos!!!

**Presentador:** Hoy será una tertulia con grandes sorpresas. Tengo el placer de presentarles a quien nos honrará con su presencia y su música, recibamos con un fuerte aplauso al rey del compás, el maestro Litto Rodríguez y su orquesta!!

**Comienza la 1° selección de baile. TANGO EL PUNTAZO o canto . Inmediatamente Manuel saca a bailar a Karla y se para Cristina, la solterona y sale. Diego, El cargoso va rebotando de mesa en mesa, hasta que finalmente sale Lucia Signorelli desesperada.**

**1)** salen los hombres, se peinan las cejas, cruzan la pista, hacen seña y sacan a bailar a las mujeres.  
Nuevas parejas: Daniela y Diego Pallero

Orga y Laura Scarella

El gallego y su señora

**2)** Durante el baile: a Daniela se le rompe un zapato, el resto se ríe, y ella se vuelve colorada a sentarse,

**3)** Sigue el baile

**4)** Caída bandeja

**5)** Sigue el baile

**6)** Pedro saca a bailar a Lucía y Norma no la deja ella se larga a llorar y sale corriendo, Clarita y toda la familia por detrás la traen de nuevo, el resto mira.

**Presentador:** Qué grande es el maestro, cómo suena y cómo baila la familia. Y Qué esmerado servicio de cantina!! Un fuerte aplauso.

*Las mujeres corren todas al baño. Algunos nenes se ponen a jugar en la pista*

**Presentador:** amigos y amigas las mujeres de la Comisión han hecho arrollados y tortas para rematar, así es que los dejo con Don José, tesorero de la Comisión.

**Don José:** Agradecemos enormemente su colaboración, vamos a comprar una heladera más para los bailes y a mejorar los baños del club. Hoy está todo muy lindo, hay servilletas en las mesas. Las mujeres vuelven todas del baño.

*Los nenes tienen sueño y las madres los ponen en las sillas para que duerman.*

**Rematador:** Tenemos una pasta frola que donó Juana de Piorno quién da más, cinco, diez, doce en aquella mesa, quince, veinte, veinticinco y vendido a la sra. Cecilia Marquez, esposa del doctor!! Tenemos una docena de pasteles con dulce de batata que donó Victoria Cueto, quién da más, vendido a Roberta Funes, la hermana del Juan Batista, el comisario.

**Presentador:** Esta noche el jurado elegirá la reina de la Primavera y en esta noche especial elegiremos a la representante de Rivadavia. Se presentan las postulantes en el escenario.

Postulante N°1 Mirta Pacífici de Sansinena - Postulante N°2 Josefina Igoa de América, Postulante N°3 Susanita Melo de González Moreno, Postulante N°4 María Queles de San Mauricio, Postulante N°5 Doris Orellana de Fortín Olavarria, Postulante N°6 Estela Ramis de Roosevelt, Postulante N°7 Yolanda Cáseres de Sundbland, representante de los parajes rurales

**Presentador:** Ahora sí a la pista que viene la selección de foxtrot de la noche y comienza la venta de votos.

*Mungui y Ramona van entre el público ofreciendo votos para comprar, empiezan a comprar y vender votos, los meten en una bolsa.*

**2° selección de baile FOX TROT.** *Inmediatamente salen a bailar.*

Parejas: Galé con Karla - Diego Pallero con Ayelén - Oscar Giménez con Pachi -Hipólito con Natalia -Luchi con Pedro - Diego con ¿¿la hija de Emilia?? -Manuel con Agustina -Parejas de tango

**ENTRADA BORRACHO.** *El hombre que tomó empieza a tambalearse buscando alguien para bailar y lo atajan en el medio de la pista. GRITOS (SE ABREN). Entra el policía y se lo lleva. Siguen bailando.*

**PELEA** *Diego e Hipólito se pelean entre dos por Natalia. GRITOS Los tratan de separar. (SE ABREN) Entra el policía y se los lleva. Siguen bailando.*

**Presentador:** Uh! parece que se largó a llover, así que los calores se van a ir aplacando.

*Los hombres salen corriendo, a buscar el recado o el cojinillo y la manta que llevaban en el asiento del sulky*

**Presentador:** después de este lamentable episodio, me dijeron que no son de San Mauricio los muchachos., el jurado estuvo deliberando y la Comisión estuvo contando los votos de los presentes darán su veredicto...

*Vuelven los hombres salen con el recado o el cojinillo adentro y la manta que llevaban en el asiento del sulky y las dejan atrás de la barra.*

**Pte Comisión:**

*Segunda princesa:* la representante de América Josefina Igoa

*Primer princesa:* la representante de Roosevelt, Estela Ramis *(es tímida no quiere salir, pero la tía la empuja y es como que quiere ella ser la reina).*

**Pte Comisión:** y la reina de la primavera es...

*(ante que digan nada la madre: Cato, ya la está peinando y ella se para)*

Y la reina de la primavera es... la representante de San Mauricio, María Queles!

*Las mujeres enojadísimas gritan: ¡¡ eso fue acomodo!!*

**María Queles:** *(toma el micrófono indignada) ¡¡Si soy linda no tengo la culpa!!*

**Presentador:** La noche lluviosa en San Mauricio va llegando a su fin. Seguramente nos volveremos a ver dentro de dos meses. Pero no sin que antes el rey del compás nos deleite con unos pasodobles.

**3° selección de música (pasodobles)**

La gente se empieza a desconcentrar y se va yendo como entraron, las mujeres juntan la ropa de toda la familia, prenden las linternas y salen. Los últimos que salen son la parejita que se conformó.

Durante la última década del siglo XIX y la primera del siglo XX, el baile del Sporting Club de San Mauricio fue uno de los eventos más significativos en la vida social del Partido de Rivadavia, donde se elegía a la reina del Partido y en el que participaban vecinos de los pueblos cercanos. En esta escena se reconstruye ese famoso baile, con un tono costumbrista, que recurre a ciertos elementos burlescos exagerando las conductas de los personajes, como por ejemplo el borracho o la postulante a reina de San Mauricio –que ya sabe que va a ganar el concurso-. El tono de comedia se evidencia, también, en el modo en que los actores se “auto-parodian”, utilizando el humor para “desenmascarar las prácticas sociales, ridiculizándolas” (Pavis, 1988: 78).

La elección de los personajes recurre a los estereotipos: “la solterona”, “la chusma”, “la madre castradora”, “la estirada”, “el pesado” y “el borracho”. Es a través de estos estereotipos que se estructura el texto dramático, en tanto ellos permiten elaborar situaciones “típicas de una situación de baile” con el objetivo de crear un sentido de identificación compartido con el público. Pavis afirma que un análisis teatral puede, a través de la reconstrucción de los *arquetipos*<sup>148</sup>, dar cuenta del modo en que se despliega una red de mitos que tienen su origen en la memoria colectiva (1988). En esta escena los personajes arquetípicos permiten construir una red de significados conectados entre sí a través de la experiencia y la memoria colectiva. Los habitantes de estos pueblos (y vecinos-espectadores) forman parte de esta red articulada por la historia compartida, y metabolizan las situaciones de tensión (venta de votos, acomodo) a través del humor.

El hecho de elegir un baile como el episodio representativo de San Mauricio visibiliza el modo en que la *nostalgia* de los buenos tiempos prevalece para sostener la imagen idealizada del imaginario de comunidad (Halbwachs, 1968), tal como lo veíamos en la reconstrucción de *Por los caminos de mi pueblo*, del grupo de Sansinena (Fernández, 2012). La elección de relatar un episodio que recuerde “los tiempos dorados” de San Mauricio da cuenta de una valorización del pueblo en función de un valor histórico y simbólico anclado en el pasado,

---

<sup>148</sup> Pavis recurre a la teoría de los *arquetipos* de Jung, según la cual los mismos se encuentran en el inconsciente humano y se manifiestan a través de los sueños, la imaginación y los símbolos.

que contrasta con la situación de abandono y ruinas en la cual se encuentra San Mauricio actualmente.

## 2.g. Escena 7: Cierre de las fábricas

PERSONAJES:

**Maderas:** Ana, Marianela, Mariana, Sofia, Karen, Nati

**Trabajadores de la IMO:** Oscar, Manuel, Oscar Aníbal, Diego Pallero, Néstor o Daniel Álvarez.

**Ferrovionario de Sundbland:** Dedo

**Fábrica de quesos Melano y Petigliani, Sansinena:** Matías, Rocío, Hna. Matías.

**Molino Fénix:** Marta Cuello, Marta Ricci

**Molino Pittaluga:** Nilda Scott, Nucha Fino

**Coop. Roosevelt:** Cecilia, Pachi (Perla Heredia, Marisel y Estela de Roosevelt)

**Coop. de tamberos de Fortín Olavarría:** Roberta Ricci, Marisa Pérez (Fernando de Fortín, ¿Andrea Álvarez?, ¿Gorostiaga?)

**Secretaria:** Ayelén

**Limpieza:** Evelin

**Rematador:** Caponi

**Relato de cierres:** Oscar y Dedo.

**Coro (obreras de la construcción):** Doris, Pipi, Magali.

**CANTO A LA MADERERA** (con la melodía de “Jangadero” de Eduardo Falú).

1) SONIDO DE TREN

2) Manuel: Vamos muchacho que viene el carguero!!

3) Coro: UH UH UH!

4) 2 rasguídos y comienzan a cantar:

*Mientras cantan la primera estrofa entran un grupo de 6 mujeres-maderas, bailando desde la derecha de escena. Los trabajadores también están en fila, preparados para recibirlos. En la segunda parte de esa estrofa: donde dice: “manos de trabajadores las esperan”, las maderas comienzan a girar y van pasando entre los brazos de los obreros y quedan en una punta, apiladas.*

Los vagones van trayendo la madera  
De árbol fuerte crecido en el litoral  
Manos de trabajadores las esperan  
*En el llano, donde empieza el medanal.*

*Empiezan a trabajar, es el auge de la IMO, las mujeres-madera van entre las acciones de trabajo, divididas tres en un sector, y tres en otro sector, van modificando con movimientos su aspecto, sacándose parte de los vestuarios.*

Sabias manos de maestranza carpintera

Veta a veta van dejando su canción  
Y le arrancan el secreto a la madera  
De astillado y generoso corazón.

*Los trabajadores empiezan a moldear a las maderas. Una madera por cada trabajador.*

Carpintero, meridiano, carpintero  
Tu destino en este pueblo es trabajar  
En el suelo del obraje maderero  
Que es orgullo por tu esfuerzo y calidad.

### **TIMBRE MOLINO HARINERO**

**Corte:** Musica tarareada de Candombe Negro José (auge del trabajo, entran el resto de las fábricas a trabajar)

**ESTRIBILLO + ESTROFA:** Fiesta

**ESTRIBILLO:** ralenta y baja la intensidad

*Comienza el remate de personas. (Guitarra de fondo)*

**Rematador (Nelson Caponi):** *En el día de la fecha procederemos al remate de la Industria Maderera del Oeste. En el LOTE 1 tenemos una sierra circular y un tupí, escucho ofertas, ¡vendido!!*

*Acá tenemos un LOTE de lapachos y quebrachos colorados, materia prima y maderas ya trabajadas, de muy buena calidad, quién da más? Vendido!!*

*Vamos que se va, LOTE 3: un cerrón y una sierra sin fin en excelente estado de conservación, Vendido!!*

*Y el último lote, un conjunto de puertas, ventanas y celosías. ¡vendido!*

**Dedo:** 1972, Molino Fénix de América.

**Todos:** cerrado

**Oscar:** 16 de noviembre de 1980. Fábrica de quesos Halley de Melano y Petigliani de Sansinena

**Todos:** cerrado

**Dedo:** 1986 Sociedad Cooperativa Limitada de tamberos de Fortín Olavarría con sus tradicionales quesos: “el fortín”

**Todos:** cerrado

**Oscar:** fines de los años 80, Molino y fábrica de pastas Pittaluga de la localidad de América.

**Todos:** cerrado

**Dedo:** 1992 Cooperativa Agrícola-Ganadera de Roosevelt,

**Todos:** cerrado

**Oscar:** 14 de septiembre de 1991 a las 14:30 hs Industrias Madereras del Oeste de González Moreno. *Con la cabeza hacia abajo caminan en actitud apesadumbrada y se ubican en bloque: Contratlos, Hombres y Sopranos. Una vez, frente a la gente, cuando están todos levantan la cabeza, 2 rasguídos de guitarra y cantan:*

Otros tiempos de nefastos personeros



Cierran puertas y despiden sin piedad  
Mueren fuentes de trabajo verdadero  
Y después será silencio y orfandad.

Esas manos de artesanos carpinteros  
Manos quietas, manos en la oscuridad  
Y la industria maderera del oeste  
Llora llanto de aserrín porque no están.

Estribillo

Soy obrero, en Rivadavia, soy obrero (se miran entre sí)  
Mi destino siempre ha sido trabajar (avanzan abrazados)  
El sudor en mi trabajo tesonero  
Para siempre en la memoria quedará.  
El sudor en mi trabajo tesonero  
Es presente y renace sin cesar.  
Soy obrero, en Rivadavia, soy obrero

Como vimos al principio del capítulo, esta escena fue creada por los vecinos-actores del pueblo de González Moreno, quienes consensuaron que la problemática más apremiante de la comunidad era el desempleo. Inmediatamente surgió el tema de la Industria Maderera del Oeste (IMO), una industria que fue ícono del pueblo y del Partido, donde muchos de los vecinos-actores trabajaron. Martino apunta que una vez elegido el tema se realizaron talleres, a través de los cuales se ensayaron diversas formas de representar el cierre de la fábrica y el remate de las herramientas. Luego de varias improvisaciones los vecinos-actores llegaron a la conclusión de que si bien la IMO sería el hilo conductor de la escena, el desempleo era una problemática que se extendía a todo el Partido, donde muchas otras fábricas que otrora fueron importantes fuentes de trabajo en los distintos pueblos, cerraron. Giménez afirma que “la IMO representa lo mejor y lo peor de González Moreno. Porque era la mejor producción, pero un día se cayó y nadie hizo nada”<sup>149</sup>.

Observamos que si bien esta escena busca representar la problemática del desempleo, el relato la aborda desde un episodio del pasado, centrando la atención en el cierre de las fábricas como momento fundacional de la misma. Se construye así un *sentido* basado en la experiencia del desempleo del pasado que no explora la situación presente o el modo en que los vecinos experimentan la falta de trabajo, sino en el sentimiento de tristeza, impotencia –y por qué no de culpa- que sienten hoy frente a este episodio. Al respecto Hugo Fritz apunta:

---

<sup>149</sup> 10/2010

Yo viví el cierre de la IMO. Y en ese momento es como que no me afectó tanto como hoy. Hoy tomo conciencia de lo que fue en ese momento, porque yo hoy me pongo a cantar de la maderera y me pongo a llorar... y en ese momento estuve en el remate y hasta compré cosas. Y llegué a casa como contento que había comprado cosas, y estaba cerrando una fábrica.<sup>150</sup>

En este testimonio vemos cómo un mismo acontecimiento histórico que forma parte de la experiencia del pasado, es significado *hoy* de manera diferente, a partir de la práctica teatral. En el testimonio se habla de una “toma de conciencia”, pero nosotros vinculamos esta transformación con la acción reflexiva que atraviesa el proceso creativo, porque allí es donde los *sentidos* que se construyen entran en constante interacción con sentidos sedimentados, que son pasibles de ser re-pensados a la luz de la situación presente. Con esto queremos decir, que si bien en la experiencia del vecino se logró transformar un sentimiento *actual* sobre un hecho del *pasado*, el interés primigenio en abordar la problemática del desempleo continúa sin ser explorado en la obra, en tanto no se profundiza en los procesos que siguen generando esta problemática hoy.

En las letras de las canciones encontramos numerosas operaciones retóricas que construyen un sentido de causalidad entre el cierre de las fábricas –particularmente la IMO– y el problema del desempleo actual en la región. En primer lugar, la personificación de las maderas, que cobran vida y bailan entre los brazos de los carpinteros otorgan a éstas cualidades humanas y sensibles: “*de astillado y generoso corazón*”. Por otro lado, se metaforiza el trabajo de los carpinteros: “*veta a veta van dejando su canción, y le arrancan el secreto a la madera*”, y se personifica a la IMO, para expresar el abandono y la tristeza que generó el cierre: “*llora llanto de aserrín porque no están*”. Finalmente, la canción esboza el sentido de causalidad entre el cierre de la fábrica y el desempleo actual: “*mueren fuentes de trabajo verdadero, y después será silencio y orfandad*”.

En cuanto a la *puesta en escena*, observamos la presencia de recursos escenográficos y corporales que enriquecen la elaboración de sentidos en torno a los episodios históricos y que están vinculados con las operaciones metafóricas. En primer lugar, los obreros de las fábricas de la región que cerraron sus puertas entre las décadas del '70 y '90 –excluyendo a la IMO–

---

<sup>150</sup> Vecino de González Moreno. 10/2010.

se nuclean en la escena detrás de una bandera argentina que tiene la leyenda “Industria Nacional”. La misma hace referencia a un período de cierre de industrias que no se circunscribe solo al Partido de Rivadavia, sino que se extiende a todo el territorio nacional. El momento en el que todos los personajes se mezclan y bailan representa el auge de la producción nacional de los años '50, donde el baile es manifestación de vida y celebración. Finalmente, cuando el rematador vende las herramientas, va bajando con su bastón una por una las cabezas de los actores que utilizan cada una de estas herramientas. Esta acción intensifica el sentido de la pérdida, que se da a través de la escena, la destrucción de las herramientas parece ser también la destrucción de aquellos que las personifican, se destruye la herramienta, se destruye la vida y se termina la energía.

## 2.h. Escena 8: Inundaciones

### ESCUELA SAN MAURICIO

**Chico:** El último que llega es cola de perro!!! (corrida de los chicos hacia el centro de la escena)

**Maestra:** Vamos chicos, adentro que está lloviendo...

**Chicos:**

¡¡Ya lloviendo está!!  
¡¡¡Ya lloviendo está!!  
¡din, din! ¡din, din!  
¡¡Ya lloviendo está!

*(mientras entran las madres)*

*Madre 1:* Se está complicando llegar.

*Madre 2:* están todos los caminos cortados.

**Chicos:**

¡¡Qué llueva!!!  
¡¡¡Qué llueva!!!  
La vieja está en la cueva,  
los pajaritos cantan,  
la vieja se levanta,  
que sí que no, que caiga un chaparrón,  
arriba del colchón, con agua y jabón!!

**Chicos grandes:** ¡¡No chicos!! ¿No ven cómo está canal? ¡¡Que pare de llover, que no llueva!!

**Maestra:** Vamos a tener que trasladar la escuela para poder seguir.

*(empiezan a tararear la canción y a trasladar cosas de un lado a otro)*

**LOS SUEÑOS DE LA ESCUELA 3 (Resistiré)**

Cuando nos llevaron la esperanza  
y nos arrasó la inundación  
Nuestra escuela se llenó de angustia  
pero los brazos nunca bajó

Todas las familias nos juntamos  
Para debatir cómo seguir  
no dejamos que la escuela cierre  
por eso estamos hoy aquí

Resistirá, para seguir luchando  
Se mantendrá de pie por nuestros hijos que hoy están  
Y por aquellos que vendrán en el futuro  
Unimos fuerzas para que no cierre ni una escuela más.

Resistirá, aunque nos quiten todo,  
Y buscará torcerle el brazo al éxodo rural  
Y seguiremos por siempre educando  
Para soñar, para soñar...

*Entran de los otros pueblos con bolsas, arman una contención y todos juntos empujan el carro.*

## **2.i. Escena 9: VAMOS RIVADAVIA: (Pedro Canoero de Teresa Parodi) REM**

Vamos Rivadavia que no avance el agua  
Vamos que podemos salir adelante  
Toda Rivadavia se une contra el agua  
Sobre el alteo no hay nadie que falte

Vamos Rivadavia que no avance el agua  
Vamos que podemos, fuerza y valentía  
Toda Rivadavia se une contra el agua  
Sobre el alteo, laten nuestras vidas

Vamos, vamos  
Vamos Rivadavia  
Vamos, vamos  
Vamos que podemos,  
Vamos, vamos  
Vamos Rivadavia...

## **2.j. Escena 10.: Recuperación**

**Santo:** esa fuerza que dio el dolor, también fue motor para seguir. Un día el agua pasó, me bajaron de la repisa, volvimos a la vida cotidiana, algunos se fueron del pueblo, otros volvieron al pago, muchos siguieron sus trabajos, emprendieron nuevos proyectos, empresas, obras y producciones. Los vecinos agrupados en cooperativas, cámaras de comercio, instituciones educativas, clubes, comedores, sociedades y asociaciones siguen haciendo crecer este Rivadavia.

Desde este pequeño lugar, observé muchos cambios positivos y negativos en estos 100 años de historia, pero en el fondo hay algunas cosas que nunca cambian...

Estas tres escenas conforman un bloque temporal que consideramos pertinente analizar en conjunto, ya que las inundaciones simbolizan un quiebre que delinea un antes y un después en la historia de estas comunidades. En estudios anteriores vimos que las inundaciones de

diciembre del 2001, fueron consideradas por los vecinos como el episodio más traumático en la historia del Partido, el momento en el cual surge con más fuerza el sentimiento de *pertenencia y resistencia*, estructurado sobre la necesidad de “unirse frente a la adversidad” (Fernández, 2012).

San Mauricio, el personaje que lleva el hilo conductor del relato, hace referencia al Centenario de Rivadavia como el punto temporal de retorno al presente, como el momento en el cual se inicia la “recuperación” luego de la tragedia. Es decir, que el relato comienza y se desarrolla en un punto temporal del pasado y respeta esa linealidad durante toda la obra. Al llegar al episodio de las inundaciones y la recuperación, la línea temporal se sitúa en el presente, y esta continuidad cronológica se extiende hasta el final de la obra.

Encontramos que al igual que en la *puesta* de *Por los caminos de mi pueblo*, la escena de las inundaciones condensa el momento más emotivo de la obra, porque remite al recuerdo traumático de ese episodio, tocando la memoria emotiva de actores y espectadores. En el comienzo de la escena hay un diálogo entre las maestras de la escuela de San Mauricio, que debaten si evacuar la escuela o no. Simulan una comunicación telefónica con el Intendente en la que reclaman que se tomen medidas en torno a esta problemática. Luego deciden evacuar y aparecen los niños y las niñas con sus guardapolvos, haciendo una cadena para subir las cosas al carro. En la canción “Los sueños de la escuela” no sólo se hace referencia a la inundación, sino que también se denuncia el cierre de escuelas en ámbitos rurales.

La escena adquiere su máxima potencia cuando, luego de que pasa el carro con los niños y maestras, los miembros de todos los grupos van corriendo a armar una barricada con bolsas para que no pase el agua. La potencia está dada por el impacto visual de doscientos cuerpos que “reviven” este momento dramático, con el cual el público se siente fuertemente interpelado e identificado. La respuesta de los espectadores se transforma de aplauso en ovación, y de ovación en llanto.

La canción “Vamos Rivadavia” sintetiza la unión entre los vecinos y fortalece el sentido de *resistencia*. Finalmente, el parlamento de San Mauricio ordena temporalmente la secuencia de acontecimientos, haciendo un *racconto* de lo vivido y pronunciando una sentencia: “en el fondo, hay algunas cosas que nunca cambian”. En ese parlamento el personaje establece una

*circularidad*, un orden que se reproduce constantemente a través de las distintas coyunturas. Ese orden apela a una idea de *esencia*, algo que, como aclara el personaje, está “en el fondo”: esa esencia es la que nunca cambia a pesar de las adversidades y las situaciones que se suceden. La construcción de esa esencia inmutable construye una ilusión de *certeza ontológica* sobre la auto-percepción identitaria: la idea de que pase lo que pase, “somos y seguiremos siendo los mismos que fuimos siempre”.

Consideramos que esta ilusión de certeza ontológica es clave para comprender el rol de la *tradicción* como eje estructurador del relato, en tanto permite visualizar la idea de que “hemos sido moldeados” por una tradición pasada que, si bien no es inmune al cambio, se va a convertir en el parámetro desde el cual percibir las transformaciones.

## 2.k. Murga de jóvenes

### **(Tutá Tutá de los Auténticos Decadentes)**

Los oídos nos retumban cuando nos dicen que no hay salida  
que la juventud está loca, que no hace nada, que está perdida

Es tradición de este pueblo solo sentarse a criticar,  
pero nuestra edad no es fácil y aquí venimos a dialogar

Queremos más igualdad, más igualdad, más igualdad  
y una universidad, universidad, universidad  
oficios pa' laburar, pa' laburar, pa' laburar  
respeto y diversidad, diversidad, diversidad

*(Suena celular. Todos se ponen a atenderlos y quedan hablando. Enviando SMS)*

### **PAYADOR 2: (Fernando)**

Antes eran otros tiempos  
Para poder conviarsar  
Pero hoy con el celular  
Y díganme si no es cierto  
es como hablarle al viento  
No te miran ni te escuchan  
Y esto parece una lucha  
se impone la tecnología  
**que pa los viejos hoy en día  
crece rápido y es mucha**

*(después de guardar el celular los jóvenes se dirigen al público cantando)*

### **MURGA DE JÓVENES (Tutá Tutá de los Auténticos Decadentes)**

Somos hijos del cambio que ya se siente en nuestra zona,  
usamos computadoras y celulares de nueva moda,  
pero en nuestra cabeza no solo entra un auricular,  
tenemos muchas ideas para ponerlas a trabajar

Redanza la juventud, la juventud, la juventud!!!  
Recanta la juventud, la juventud, la juventud!!  
Repinta la juventud, la juventud, la juventud!!!  
Recrea la juventud, la juventud, la juventud!!!

**PAYADOR 3 (Juan)**

En mi tiempo yo les digo  
La diversión era sana  
Alguna que otra macana  
Pero siempre entre amigos  
Díganme si no atino  
Son ovejas descarriadas  
pura imagen y belleza  
todo el día en la pavada  
**mirando sin hacer nada**  
**Siempre con una rareza**

*Mientras se dice la payada los jóvenes empiezan a tomar distintos caminos, algunos van a trabajar, otros a estudiar, otros toman mates y hacen música.*

**MURGA DE JÓVENES (Tutá Tutá de los Auténticos Decadentes)**

Ya no quiero recetas ni etiquetas que cataloguen,  
formemos un gran tejido que una retazos de mil colores,  
somos la brisa nueva que de alegría quiere invadir,  
las flores en primavera luego del frío buscan surgir

Presente la juventud, la juventud, la juventud  
unida la juventud, la juventud, la juventud  
avanza la juventud, la juventud, la juventud  
se siente la juventud, la juventud, la juventud.

Quiero que dejes de discriminar  
La vida y la muerte nos llegan igual  
Hay que parar la pelota una vez  
**Y poner todo al revés!!!**

*Se enfrentan jóvenes y viejos. Apagón, se mezclan en cuatro tiempos.*

Viejo 1: Linda la canción eh!  
Pibe: ¿Pasó algo en el pueblo?  
Viejo 2: Ta' bueno este celular!  
Piba: ¿Cómo era ese proyecto que me contaste?  
Viejo 4: ¿Y cómo se llama este grupo, nena?  
Piba: ¿Abuela, querés compartir tus fotos de antes en Facebook?  
Vieja: ¿Te parece?  
Pibe: ¿Me da un mate?  
Vieja: ¿cómo se prende ese aparato?  
*y enfrentan todos al público cantando)*

se siente la juventud, la juventud, la juventud!!!! (bis \*4)

En esta escena observamos la representación de un diálogo entre un grupo de jóvenes y de adultos mayores, que disputan sentidos e imaginarios construidos en torno a los conceptos de vejez y juventud. Los jóvenes denuncian y evidencian la existencia de un modelo

estereotipado de “joven” donde hay “etiquetas que los catalogan” a partir de valores considerados negativos como la irresponsabilidad, el ocio (*mirando sin hacer nada*), la ignorancia (*todo el día en la pavana*), irreverencia (*es como hablarle al viento, no te miran ni te escuchan*) y la superficialidad (*pura imagen y belleza*). También encontramos la elaboración de sentidos en torno a la *tecnología* como dispositivo configurador de nuevos patrones de conducta que desestructurarían los valores fundantes del orden social tradicional, interviniendo negativamente en la socialización a través de la distracción, la abstracción del entorno y la capacidad de escucha de los jóvenes para con sus mayores.

A estas denuncias que entablan los jóvenes, se les suma la demanda por más oportunidades académicas y laborales, cuya falta es vista como la principal causa de la emigración de los jóvenes hacia las grandes ciudades. En el proceso de reconstrucción que realizamos de esta escena, los vecinos-actores afirmaron que tanto dentro del grupo de teatro como por fuera de él, existen tendencias discriminatorias hacia la diversidad sexual y comportamientos acusatorios en torno a las prácticas juveniles. Esta problemática queda visualizada en la demanda de *reconocimiento* hacia la diversidad que postula la canción en las frases: “*formemos un gran tejido que una retazos de mil colores*” y “*quiero que dejes de discriminar, la vida y la muerte nos llegan igual*”. Aquí se plantea un cuestionamiento a la autoridad indiscutidamente legitimada de los mayores, reivindicando la figura de los jóvenes como sujetos de cambio y constructores de una realidad alternativa.

Consideramos que esta escena produce una serie de quiebres en el tipo de relato de la obra, entre ellos:

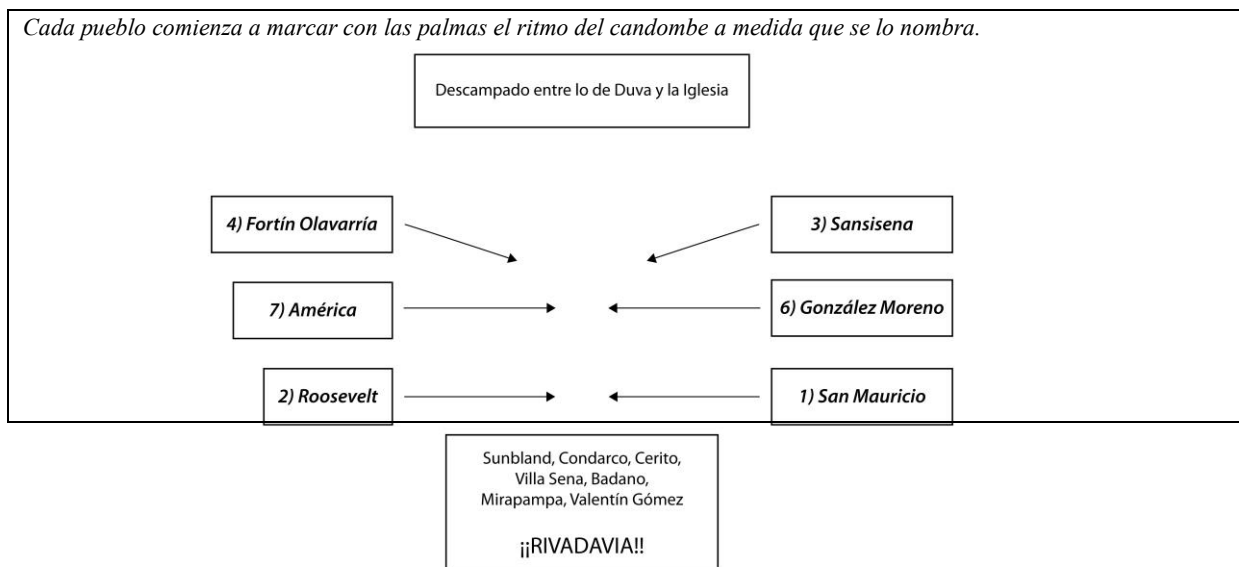
- El imaginario de “comunidad” que se construyó en las escenas anteriores se desdibuja, porque entra en juego el conflicto y se cuestiona la imagen de una comunidad armónica. En el partido de fútbol también se aludía a una tensión entre localidades por la cabecera del Partido (América y San Mauricio), pero la misma presentó un cuadro general de posiciones políticas que entraban en conflicto. En cambio, aquí se pone en tensión la construcción simbólica de sentidos compartidos, es decir, los sentidos colectivos contruidos colectivamente que estructuran la vida cotidiana y los lazos de sociabilidad al interior de los pueblos.



- Vinculado con el punto anterior, consideramos que se propone una autoreflexión en torno a estos imaginarios sobre los estereotipos de “juventud” y “vejez”, lo que provoca una división del narrador –antes homogéneo– en dos entidades distintas (jóvenes–adultos) aunque dentro de la misma comunidad. Esa entidad que se autodefinía como armónica y homogénea, ahora se muestra dividida y en tensión. Con este cuestionamiento se promueven también algunos interrogantes en torno al “pasado perfecto” y a la resistencia al cambio, representados en los modos en que los jóvenes incorporan en su vida cotidiana el uso de las nuevas tecnologías y sus prácticas de divertimento.
- *La puesta en escena* remarca con el vestuario y la música esta oposición: mientras que los adultos visten ropa de cama, las mujeres rulos y los hombres atuendos gauchescos –buscando resaltar el aspecto tradicional y conservador– los jóvenes visten de manera informal y su ropa está adornada con papeles de colores. La música que representa lo “anticuado” es la payada, es aquello que se “resiste” al cambio, que busca la estabilidad de lo conocido, lo tradicional, mientras que la murga simboliza la alegría, lo desestructurado, propio del estereotipo de la juventud y la búsqueda del cambio.

Finalmente, a pesar de evidenciar esta tensión generacional, la idea que prevalece hacia el final de la escena es la importancia de la comprensión y la unión, como un modo de sortear estos obstáculos y que la comunidad dividida vuelva a integrarse en un todo.

## 2.1. Escena n° 12: Canción final: Murguita del Sur de la Bersuit



(2 palmas- cortan-guitarra-4 tiempos y arranque)

Rivadavia es un pueblo bonaerense, que en las pampas argentinas se formó,  
ahora los vecinos nos organizamos, la memoria de a poco despertó.

Rivadavia se está uniendo y se siente, que le damos pelea a la soledad,  
la historia se entreteje desde abajo y se cambia desde la comunidad

No ves!?

Que no importa lo que tengas, ni de qué pueblito vengas, siempre es mejor sumar,

Sino!!

Te dominan, te aplastan y vos solo en tu casa no sabes cómo arrancar

Es eso, OH OH, la unidad! OH OH

Es eso!! OH OH , acá está!!

Rivadavia centenaria!!

Ya ves, ya ves, ya ves!

*Oh Oh Oh Oh*

*Rivadavia se está uniendo, Rivadavia se está uniendo*

Rivadavia, centenaria

*Rivadavia se está uniendo, Rivadavia se está uniendo*

Rivadavia, centenaria,

Y lo hace para siempre, Y lo hace para siempre

OH, OH (3 VECES)

En las canciones finales, los grupos de teatro comunitario suelen hacer una presentación de sí mismos, de su lugar de origen y su trayectoria. En el caso de esta obra, lo que se presenta en la canción final es al Partido de Rivadavia, y no al grupo de teatro. Creemos que esta decisión no es aleatoria, sino que propone construir nuevos sentidos en torno a la importancia de la integración entre los pueblos, basada, una vez más, en la necesidad de “resistir” frente a la adversidad. El título de la obra, *La historia se entreteje desde abajo y se cambia desde la comunidad*, aparece como un enunciado que sintetiza los elementos principales de la

dialéctica entre *ideología-utopía* que describe Ricouer (2000), y que aparecen tensionados en las escenas de las obras. Se trata, por un lado, de mantener una continuidad histórica, estable, que reproduzca las prácticas del pasado y las valore como parte fundamental del patrimonio identitario –función *integradora* de la ideología-, y por otro lado, de generar una propuesta de cambio de esas mismas prácticas ya sedimentadas –*horizonte de transformación futuro* de la utopía- .

## **2. Una teatralidad de sentidos**

Llegado este punto recuperamos la pregunta inicial del capítulo: la exploración de las prácticas teatrales como constructo identitario y puerta de acceso al mundo de sentidos y significados construidos por los vecinos-actores en torno a la historia local (su pasado), su presente y las expectativas de futuro. La pregunta es ambiciosa, y para ensayar una respuesta proponemos un recorrido analítico articulado, entre las categorías teóricas clave, las reflexiones en torno a las escenas y sus procesos de construcción.

La *teatralidad social* constituye una negociación constante de símbolos -visuales, auditivos, gestuales– estructurada sobre un entendimiento de la esfera pública de la *cotidianidad* (Del Campo, 2004). Desde esta perspectiva, los símbolos son parte de un orden natural para las personas, y es en su capacidad apelativa donde reside la posibilidad de reconfigurarlos. Nuestra propuesta es explorar el modo en que el significado es creado y comunicado a través de un sistema de signos –en este caso la obra teatral– para poder vincular estos hallazgos con las diferentes esferas de la realidad social a la cual este producto pertenece. En otras palabras, nos interesa articular las configuraciones del mundo simbólico con procesos y relaciones sociales concretas, buscando explorar las temporalidades subjetivas construidas en esa *historicidad*. Sólo de este modo podremos ensayar respuestas históricamente situadas en torno a la potencialidad del Grupo de Teatro de Rivadavia y sus proyectos.

### **3.1. Narración del “nosotros” en clave multitemporal**

El *texto espectacular* y la puesta en escena de “*La historia se entreteje...*” componen un producto de *realismo crítico*. Ubicamos a la obra de Rivadavia dentro de esta categoría porque el realismo crítico utiliza signos icónicos de la realidad, sino también trata de

comprender los mecanismos sociales de esta realidad (Pavis, 1988). Consideramos al *texto espectacular* como un producto narrativo cuya trama –híbrido de historia y ficción– ofrece la posibilidad de “esquematisar la diversidad temporal del actuar humano en la unidad de una vida” (Silva, 2006: 105). Resulta un desafío analítico articular la categoría de *identidad narrativa* de Ricoeur –quien la pensaba fundamentalmente desde un plano individual– con un producto de creación colectiva complejo, como lo es esta obra de teatro. Sin embargo, la potencia histórica que el autor francés le otorga a la ficción, es una herramienta de gran riqueza para explorar el rol que juegan la fantasía y la imaginación en la construcción de una imagen identitaria colectiva. Podremos ver cómo se estructuran los acontecimientos, qué tipo de relato se construye, cómo se vinculan las temporalidades y de qué manera es experimentado el tiempo histórico.

A pesar de que toda reconstrucción es obra de la imaginación, los símbolos que se usan para armar esa ficción se construyen en una constante articulación con los sentidos elaborados en el ámbito de la vida social y las experiencias subjetivas. En esta *representación* observamos tanto prácticas de reproducción/reiteración como prácticas disruptivas (creativas) del orden social, y es allí donde ubicamos la disputa simbólica que se manifiesta en el lenguaje. Un modo de explorar esta disputa en el texto y la puesta de la obra radica en la vinculación entre pasado, presente y futuro, y los “modos de nombrar”, que nunca son inocentes (Zemelman, 2012). Por otro lado, si una de las claves de acceso a la cambiante configuración identitaria la encontramos en la “narrativización del yo”, es justamente en las figuras metafóricas y retóricas que se elaboran en los discursos y en las prácticas donde podemos ver cómo el grupo “metaboliza la alteridad” y crea una imagen de sí. En palabras de Ricoeur, “la ficción es un laboratorio de formas en el cual ensayamos configuraciones posibles de la acción para poner a prueba su coherencia y plausibilidad (...) el mundo del texto entra necesariamente en colisión con el mundo real para rehacerlo –confirmarlo o negarlo–” (2000: 21).

En las escenas que reconstruyen acontecimientos de la historia de Rivadavia encontramos una oscilación entre la elaboración de un pasado estático e idealizado, y una búsqueda por desnaturalizar las visiones sedimentadas de esa historia, incorporando cuestionamientos y *posicionamientos metafóricos* (Del Campo, 2004: 56). En la primera escena ya comienza a crearse un sentido de *comunidad* que tiene su origen en la expulsión y exterminio de los

pueblos originarios y la llegada de los inmigrantes europeos, como el acontecimiento fundacional en la creación de la comunidad. Esa comunidad primigenia se presenta como unificada, víctima de la guerra y el hambre, expectante de un futuro promisorio en “la América”.

La construcción de la idea de *comunidad* que observamos en el texto dramático reconoce la existencia de los pueblos originarios como primeros habitantes de las tierras, pero no los incorpora como “parte” de esa comunidad<sup>151</sup>, ya que la historia del Partido aparece ligada a la llegada de los inmigrantes europeos. Éstos son presentados en la segunda escena desde una visión idealizada y romántica, desprovista de las tensiones que marcaron su llegada y su integración con la población criolla y el desplazamiento del gaucho<sup>152</sup>. Recién en la quinta escena (Colonia Scala) se explicitan las tensiones entre los inmigrantes y los empleadores, la explotación laboral y las consecuencias de las desigualdades en la negociación peón-patrón.

El imaginario de esa comunidad idealizada se mantiene en la tercera escena (Procesión) y en la sexta escena (Baile de San Mauricio). En el caso de la tercera escena, los vecinos-actores acuden al poder simbólico del ritual –cristiano– y a la construcción de tipificaciones del sentido común para interpelar al público y lograr un sentido de identificación. Allí, la reconstrucción histórica recrea prácticas cotidianas con un sentido de reproducción social, que procede de la *repetición*. El lugar preponderante que el relato le da a la vida cotidiana como fuente de conocimiento histórico, se articula con la reelaboración de símbolos que pertenecen al *acervo de conocimiento* compartido –prácticas religiosas– para reelaborar esos símbolos y beneficiar el fortalecimiento del imaginario de comunidad unificada. En el segundo caso, la escena que representa el Baile de San Mauricio, este imaginario se refuerza apelando nuevamente a los estereotipos del sentido común, que están presentes en la *memoria colectiva*. Los actos de corrupción en la elección de la reina son metabolizados y

---

<sup>151</sup> En un trabajo sobre la xenofobia y las políticas étnicas en Argentina, Alejandro Grimson (sin fecha) reconstruye el modo en que “el proceso de argentinización” durante la construcción del Estado Nación busca homogeneizar a la población bajo la idea de *nación*. El “crisol de razas”, como base de la construcción de esa nueva nacionalidad, incorporaba sólo a los inmigrantes europeos, invisibilizando las minorías étnicas residentes en el país. Porque, en palabras de Bruno (2010: 3): “las poblaciones originarias estaban descartadas para encarar el rol histórico proyectado por las clases dirigentes”.

<sup>152</sup> Tal como describe Bruno, la inserción no estuvo exenta de tensiones, y su origen europeo no los exorciza de las calificaciones despectivas y la construcción imaginaria que divide al buen y al mal inmigrante (2010)

decodificados por el público a través del humor, que apela a las estructuras de sentido compartidas. Se construye un “nosotros cómplice” que abona el sentido de pertenencia y de integración.

Registramos el primer *quiebre* con la imagen de la comunidad idealizada en la cuarta escena – donde se relata la disputa por la cabecera-, en tanto en ella emerge el conflicto entre los pueblos que reconstruye la batalla política por la cabecera. Sin embargo, hacia el final de la escena vemos “reconstruido” el tejido comunitario con la consigna del último parlamento: “¡Pero qué importan los nombres!! Si este partido lo vamos a vivir y a jugar nosotros, todos los días, aunque nos lleve cien años...”, “¡Claro! ¡Tenemos la autonomía carajo! ¡Eso es lo importante!”. El conflicto es presentado y resuelto en la misma escena, planteando un proceso de *reconciliación* que devuelve la armonía.

La quinta (Colonia Scala) y séptima escena (Cierre de fábricas), portan un componente de denuncia sobre problemáticas del pasado que se vinculan al mismo eje temático: la explotación laboral y el desempleo. Podríamos decir que el texto dramático no vincula esos episodios con el presente, sino que aparecen como acontecimientos aislados; sin embargo podemos señalar que en el caso del cierre de las fábricas hay ciertas referencias metafóricas que ligan históricamente al problema del desempleo actual como consecuencia del periodo de cierre de fábricas en los años 70/80 y el cierre de los ramales de trenes. En la quinta escena se reivindica la lucha obrera y la rebelión de los chacareros, lo que llevó a la conformación de la Cooperativa de Roosevelt, que según testimonios de los vecinos entrevistados fue una de las más importantes de la región y tuvo su auge en los años '50<sup>153</sup>. A diferencia del caso anterior, la séptima es una de las escenas de gran repercusión emotiva pues vuelve su mirada al pasado y deja “paralizada” la problemática del desempleo en el desencanto de un sueño no cumplido. El juego entre el pasado y el presente se visualiza en la canción de cierre: “*Y el sudor de mi trabajo tesonero, para siempre en la memoria quedará*”... “*y el sudor de mi trabajo tesonero, es presente y renace sin cesar*”... “*soy obrero en Rivadavia, soy obrero*”. Si desde el “hoy” surge la pregunta por el desempleo en la región, la respuesta representada que nos

---

<sup>153</sup> Si bien no se desarrolla en esta obra la historia de la cooperativa sino sólo el inicio, el Grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia estrenó para el centenario del pueblo de Roosevelt (07/2014) la obra “Tierra adentro”, donde se visualiza más en detalle el proceso de la cooperativa.

devuelve esta escena ubica esta problemática en un límite indefinido entre lo que fue y lo que es. ¿Qué es *ser obrero* en Rivadavia hoy? ¿Es lo mismo que haberlo sido en el pasado? De alguna manera se homologa el sentido de ser obrero entre ambas instancias temporales, buscando homologar, también, una problemática común de falta de trabajo. Sin embargo, al hacerlo se desdibuja el eje histórico y se confunde la instancia real de ese problema en el presente, porque se cristaliza en el pasado.

La octava, novena y décima escenas (inundaciones) dividen el pasado del presente, repitiendo la misma estructura que la obra de Sansinena -“*Por los caminos de mi pueblo*”-, donde también las inundaciones eran el punto de inflexión entre “un antes y un después”. La potencia dramática que tiene esta escena proviene del trauma colectivo que significó ese acontecimiento en la región, experiencia que es capitalizada por el grupo para plantear una bisagra temporal que permita el “renacer” luego de la tragedia. Este renacer estará cargado de sentidos de solidaridad e integración entre los pueblos, que superen las diferencias y las disputas previas.

La escena de los jóvenes genera una innovación: la incorporación de la *voz del presente*. Si bien toda reconstrucción del pasado se hace desde una mirada construida en un aquí y ahora, en la undécima escena se incluye por primera vez un aspecto conflictivo actual, y se pone en tensión la imagen de la comunidad armónica. Al igual que en la escena del partido de fútbol, hacia el final se plantea la idea de la “reconciliación”, pero esta vez con una intención *propositiva* concreta hacia el futuro.

A lo largo de este capítulo exploramos los sentidos construidos en la obra en torno ideas articuladoras que estructuran las escenas como: *comunidad, juventud, vejez, respeto, trabajo, familia y religión*. Damos cuenta del proceso de elaboración de estos sentidos en las distintas etapas de la creación del texto dramático -investigación taller, puesta en común y desacuerdos, improvisaciones y síntesis-. En estos cuatro momentos, que si bien plantean un orden posible se superponen y articulan, hallamos una serie de desplazamientos que iluminan el proceso de construcción de sentidos en torno a la historia compartida. Por un lado, registramos un desplazamiento del proceso creativo en la dimensión *epistemológica* (en el modo de construir conocimiento), donde se incorporaron al relato suministrado por la

transmisión oral y las ideas del sentido común, otras claves de lectura provenientes del mundo académico (historiadores) y prácticas de investigación de los vecinos-actores, que colaboraron en la complejización y profundización de la mirada sobre los acontecimientos históricos. Este desplazamiento es más evidente en el armado de la primera (Franja de Alsina) y la quinta escena (Colonia Scala).

Encontramos también un desplazamiento que opera a través de la incorporación del lenguaje poético, alterando los sentidos sedimentados que subyacen a los imaginarios de los vecinos-actores. Por esa razón lo llamaremos *desplazamiento poético*, en tanto los dispositivos artísticos del teatro (materializados en la corporalidad y la gestualidad) incorporan en el relato la posibilidad de asimilar tensiones sobre acontecimientos pasados, pero que se desplazan en el tiempo y repercuten en el presente. El humor (que opera fundamentalmente a través de la metáfora, la ironía, la ridiculización), habilitó este desplazamiento incorporando, por ejemplo, en el caso de la disputa por la cabecera, la posibilidad de romper con el “miedo” a la exposición de conflictos y la ruptura con el sentido instalado de la pertenencia a una comunidad sin conflictos. Este desplazamiento podemos también visualizarlo en la séptima escena (cierre de fábricas), donde los elementos poéticos reconstruyen una situación problemática como fue el cierre de fábricas en la región, y fundamentalmente en González Moreno, vinculando al desempleo con un sentido de *orfandad* producto de la desaparición de las industrias como fuente legítima de empleo. Es decir, que se crea una vinculación lógica entre el cierre de las fábrica IMO como la causa del desempleo en la región.

Estos dos desplazamientos, temporal y causal, dan cuenta de un proceso reflexivo en torno a los acontecimientos del pasado, donde los vecinos-actores incorporaron distintas estrategias en la narración, trastocando sentidos sedimentados en los imaginarios y estableciendo una mirada concreta en torno a las características identitarias que los definen. Sin embargo, a pesar de estos desplazamientos, advertimos la presencia de un eje que “cierra el sentido” de cada escena, es decir, que delimita una idea final, concluyente. Es la idea de la inmutabilidad, del elemento esencialista que establece la diferenciación del “nosotros” de los “otros” y que denominamos como la ilusión de *certeza ontológica* y que se manifiesta en la utopía de la *comunidad integrada*.



#### **4-Distintas formas de construcción colectiva en un mismo proyecto**

Consideramos que en este punto es relevante dar cuenta de la vinculación histórica y analítica entre los procesos que analizamos en este capítulo y la pregunta por el potencial político del grupo. Es decir, analizar los modos en que el acceso a los anclajes narrativos de la experiencia que vimos en el texto dramático pueden ser herramientas útiles para pensar el proyecto del grupo y las acciones que despliega en la arena pública como un actor capaz de disputar poder político.

En primer lugar, identificamos una conexión histórica primigenia, donde el proceso organizativo que dio lugar a la creación del grupo distrital y el encuentro nacional funcionaron como marcos habilitantes para la conformación de una estructura a nivel de Partido. Es decir, que la conformación del grupo y el proceso de trabajo que involucró (de visitas a los pueblos, convocatoria, reuniones, etc.), crearon el campo de posibilidades para poder pensar en otro tipo de actividades culturales, sociales y políticas que se extiendan a nivel regional.

Por otro lado, consideramos que el teatro comunitario es una actividad que apunta a fortalecer, recrear y generar nuevos lazos de sociabilidad, donde las diferencias ideológicas, etarias, sociales, son realidades que si bien existen no deben obstaculizar el ideal utópico de la integración comunitaria. Si estas disputas se presentan, deben ser dirimidas a través del humor. Es una lógica distinta a la política, porque su forma de organización, su propuesta práctica y el modo de plantear la actividad (se puede entrar y salir del grupo, el compromiso es maleable, negociable y depende del tiempo del vecino y sus ganas), se diferencian de lo que sería una actividad política sistemática, un proyecto que busque diferenciarse y plantear una orientación ideológica determinada dentro del sistema político administrativo. En este sentido, tanto la complejización que encontramos en el texto dramático –en relación a la obra de Sansinena-, como la introducción de situaciones de tensión, descubre cómo los conflictos en episodios del pasado e incluso del presente (la escena de los jóvenes, por ejemplo), siguen respondiendo a una lógica que atraviesa la práctica teatral comunitaria en general, que es la de la *integración* y la *reconciliación*.

En el próximo capítulo daremos cuenta de una nueva coyuntura, donde entra en escena la cooperativa La Comunitaria. En esta nueva coyuntura la misma comenzó a generar y proponer nuevos proyectos extra teatrales, y la reconfiguración de las fuerzas políticas presentó nuevos desafíos al grupo y a sus modos de acción. Empezamos a vislumbrar en un mismo proyecto, entonces, distintas *ideas base* que dan sustento a las acciones del grupo y que responden a lógicas distintas, aunque posean elementos que las articulen desde su historia y su conformación.

## CAPITULO VI

### **El nacimiento de un nuevo actor social**

En este capítulo nos preguntamos específicamente por el tipo de *proyecto* que el grupo comenzó a construir a través de La Comunitaria. Como vimos en capítulos anteriores, las acciones desplegadas en torno a la organización del Noveno Encuentro Nacional de Teatro Comunitario en Rivadavia no se limitaron a la elaboración de estrategias publicitarias o convocatorias a los vecinos. El caudal de dinero que se empezó a manejar, la necesidad de otorgarles transparencia a esos fondos y enmarcar la acción del grupo, se tradujo en la idea de crear una figura legal que facilite los procedimientos administrativos, y elabore, a la vez, una entidad que nucleee las actividades que el Teatro Comunitario de Rivadavia estaba generando. Con ese objetivo se creó la Cooperativa La Comunitaria, la cual adquirió su matrícula nacional a mediados del año 2013.

En consideración con lo anterior, sabemos que un proyecto político no aparece de inmediato, y que está atravesado por diversos niveles sociales, temporales y espaciales, donde se incluye la proyección hacia el futuro (De la Garza, 1992). Desde esta perspectiva, examinaremos las potencialidades que simultáneamente estructuran y posibilitan la acción del grupo, y dentro esa apertura/clausura exploraremos la configuración del proyecto político que comenzó a tomar fuerza con la creación de La Comunitaria.

Consideramos que el análisis político debe indagar tanto las formas de dominación, como las situaciones de politización y los alcances que esta politización tiene en los sujetos y en el orden social (Retamozo, 2011). Ubicamos al caso de Rivadavia en una frontera borrosa entre un actor social tradicional y un sujeto político capaz de disputar batallas en la arena pública. Comprendemos que sus acciones presentan desafíos y tensiones constantes con los sectores de poder, de los cuales forma parte. Debido a esta específica trama, analizaremos detenidamente las propuestas que se llevaron a cabo durante los años 2012-2013, prestando especial atención a la elaboración de las demandas y la configuración de proyectos, buscando rastrear las reconfiguraciones y las continuidades que las mismas instauraron en los ámbitos de disputa política local.

En este capítulo trataremos de responder a varias cuestiones: ¿Quiénes conformaron esa trama de relaciones? ¿Cómo se vincularon con otros actores sociales? ¿Cómo se posicionaron frente a los sectores de poder? ¿Qué tensiones se presentaron con las construcciones simbólicas e imaginarios que impregnan los sentidos de los vecinos-actores? ¿Cómo se desarrolló el proyecto a nivel local y regional? ¿Qué tipo de vínculos tejió? Estos interrogantes funcionan como disparadores para analizar a modo de *complejidad articulada*<sup>154</sup> (Zemelman, 2012), los elementos que permiten la emergencia de este actor social en la arena política.

### **1- Primeros pasos de La Comunitaria**

La Cooperativa La Comunitaria nació como una figura legal a través de la cual gestionar y administrar los fondos y recursos que el grupo de teatro había generado en la organización del Encuentro Nacional. Además, era un marco institucional propicio para gestionar recursos, presentar proyectos y generar acciones en un nivel más intervencionista que otros modelos, como por ejemplo, una asociación civil. Ésta última, se crea con el fin prestar un servicio a sus asociados -los cuales tienen diferentes categorías-, mientras que las cooperativas también pueden prestar servicios a terceros, producir bienes y todos los asociados tienen derecho pleno, es decir, que pueden participar en las decisiones sin que haya diversidad de jerarquías como sucede con los asociados de una mutual<sup>155</sup>.

Encontramos en la Región Pampeana una larga tradición en el desarrollo de cooperativas, en tanto las mismas:

“(…) fueron organizaciones que se desarrollaron simultáneamente con los pueblos y las pequeñas ciudades, facilitando, al principio, la comercialización de granos y carnes que producían sus socios, para luego complejizar sus funciones, incorporando al abastecimiento de insumos, artículos rurales, ferretería y productos de almacén” (Carricart, 2012: 2)

---

<sup>154</sup> La idea de complejidad articulada remite a la propuesta del autor de “dar cuenta de la totalidad”, que, como hemos visto en el capítulo II, apela a la intención de construir una articulación de elementos que colaboren en la comprensión de una coyuntura específica.

<sup>155</sup> Entrevista realizada por el colectivo *La Palangana* a Néstor Fernández, contador y docente, especialista en organizaciones vinculadas con la economía social. Disponible en: <http://www.8300.com.ar/2012/06/20/cooperativas-mutuales-y-asociaciones-civiles-por-que-y-para-que/>

Carricart (2012) señala que en las pequeñas ciudades del interior pampeano es donde se encuentra el 70% del total de las cooperativas y productores cooperativistas del país, debido a que fue el modelo organizativo por excelencia utilizado por los productores para mejorar su capacidad de negociación y participar del proceso de formación de precios de los productos e insumos de la actividad agropecuaria. Al igual que el trabajo en comisiones como una modalidad heredada en las prácticas colectivas comunitarias de estas comunidades, el grupo retoma la tradición de la cooperativa como una figura ligada al compromiso con el territorio, y la cristaliza en La Comunitaria.

Los trámites para gestionar la creación de la Cooperativa comenzaron a principios del 2011. Pocos meses después estaba habilitada a nivel provincial, y la confirmación a nivel nacional llegó hacia mediados del 2013. Se realizaron jornadas de capacitación para los miembros durante el mes de abril del 2011 en escuelas y distintas instituciones de América, donde asistieron alrededor de 60 personas de todos los pueblos que conforman el grupo. Según los testimonios de los vecinos, fue durante esas reuniones previas y las capacitaciones donde comenzaron a pensarse los objetivos que estructuraron el estatuto, los cuales apuntaban fundamentalmente a generar un espacio en el cual articular la actividad artística con otras propuestas de carácter cultural y social. La habilitación de la cooperativa se convirtió en una prioridad, ya que la misma simplificaba el proceso de la recepción de donaciones, el pedido de subsidios y el manejo de comprobantes de los fondos otorgados por la Municipalidad para el Encuentro Nacional y los Carnavales Participativos. Para fines agosto del 2011 la cooperativa ya estaba funcionando formalmente.

Según Diego Pallero<sup>156</sup>, en un primer momento acordaron que la misma estuviera conformada por una o dos personas de cada pueblo<sup>157</sup>. La tradición cooperativista fue retomada por los creadores de La Comunitaria y expresada en los objetivos de su Estatuto:

---

<sup>156</sup>Habitante de González Moreno y parte del grupo.

<sup>157</sup> Los representantes, elegidos en asamblea general, fueron: Diego Pallero y Oscar Giménez por González Moreno, Darío Fernández de Sansinena, Mónica Scarella de América, María Cecilia Botasso de Roosevelt como Tesorera, Laura Montero de Fortín Olavarría como Secretaria y Emilia De la Iglesia como Presidenta.

- Brindar a sus socios y a la comunidad en general talleres de formación artística de diverso tipo (teatro, danzas, murga, canto, música, títeres, artes plásticas, artesanías, literatura, circo, narración, fotografía, diseño, comunicación, entre otras).
- Organizar, participar y realizar muestras, espectáculos, giras, congresos, encuentros, recitales, clínicas, publicaciones, ciclos de cine, radio, televisión, producción y realización documental y toda labor de comunicación y digital que promueva el desarrollo cultural de la región.
- Proveer de todo equipamiento, materiales, sonido, iluminación, vestuario, maquillaje, transporte y todo lo necesario para la cobertura de las actividades de la cooperativa y de sus socios.
- Preservar el patrimonio cultural e histórico del Distrito de Rivadavia y promover la construcción de teatros y el fomento de edificios y espacios culturales que fortalezcan la identidad.
- Promover el desarrollo del teatro comunitario como expresión cultural, social y de integración e identidad comunitaria.
- Apoyar las políticas de género, que defiendan los derechos de la mujer y de todos los sectores en situación de exclusión y/o discriminación.
- Fomentar espacios de intercambio distrital, regional, nacional e internacional en ámbitos culturales y sociales. Propiciar la expresión e intercambio con otras cooperativas y organizaciones culturales y sociales.
- Apoyar todas las iniciativas de índole social que surjan de los grupos culturales que beneficien a sus socios y a la comunidad y que se basen en los principios cooperativos y de integración social, multiculturalidad, producción y desarrollo.

La apuesta de La Comunitaria significó una reestructuración y reevaluación de los objetivos del grupo, en tanto desde su estatuto ésta presentaba al grupo de teatro como un actor institucional con capacidad de acción en el ámbito cultural del distrito, y sus propuestas excedían la gestión artística del grupo hacia actividades de intervención pedagógicas, sociales y productivas. Al respecto Darío Fernández aclara:

La cooperativa nos sirvió para poner en papeles las cosas que no estaban explicitadas, para pensar cuáles eran nuestros objetivos, y nos pusimos objetivos cada vez más grandes. Que no solo sea teatro sino un desarrollo productivo<sup>158</sup>

Creemos que al incorporar propuestas vinculadas al desarrollo productivo local La Comunitaria estableció nuevos parámetros de acción, modificó la trama de relaciones con los sectores de poder, y delineó estrategias de negociación, ya que sus acciones comenzaron a funcionar como respuestas a demandas no satisfechas por el Estado, como es el reclamo por derechos civiles y soluciones frente al problema del desempleo<sup>159</sup>. La creación de la cooperativa fue, en este sentido, un movimiento estratégico para darle un marco legal a estas acciones, permitiéndoles incorporarse a la disputa política de recursos y poder en el ámbito administrativo oficial.

Consideramos que en el proceso de creación de la cooperativa se plantearon a nivel colectivo nuevas *expectativas e intereses*, en tanto se diversificó el accionar del grupo hacia nuevas propuestas de mayor intervención territorial, de conexión con otras localidades –tanto de ámbitos locales como nacionales e internacionales–, y de gestión de eventos. La cooperativa, como institución, demandó otro tipo de compromiso y de modalidades en la toma de decisiones que implicaron una resignificación de los sentidos que tenían los sujetos sobre su práctica, ya que se establecieron roles específicos que demandaron mayor tiempo de trabajo cotidiano en torno a cuestiones administrativas. Sabemos que la decisión de participar en el grupo de teatro estaba atada a una multiplicidad de factores, entre los cuales eran fundamentales los vínculos parentales y la necesidad de formar parte de una actividad lúdica, intergeneracional, que habilitaba nuevos espacios de socialización y fortalecía los imaginarios en torno a la *familia* y la *comunidad idealizada* (Fernández, 2012). Sin embargo, las transformaciones experimentadas por el grupo, la expansión de orientaciones y propuestas, y el establecimiento de nuevas pautas de trabajo, trajeron consigo el replanteo de algunos miembros en torno a su participación. Aquí encontramos una fragmentación en torno a los procesos que se dan a nivel individual y colectivo, ya que en nuestras observaciones

---

<sup>158</sup> Dario Fernández. 06/2013

<sup>159</sup> Veremos el detalle de acciones a continuación

registramos la existencia de un “núcleo duro” de vecinos que adquieren un grado de participación mayor en la actividad cotidiana que demanda la cooperativa –tiempo materializado en reuniones regulares, comunicaciones diarias, acciones de gestión que se realizan en cualquier momento del día- y otros que participaron en las instancias formativas de la cooperativa pero luego se desvincularon y su compromiso –representado en el tiempo y la energía dedicados a la actividad- fue decreciendo. Aquí observamos que la constitución de la subjetividad a nivel colectivo está atravesada por distintas formas individuales de *dar sentido* a la acción. Estos sentidos fueron explorados en las entrevistas, donde registramos que mismos están atravesados por distintas experiencias individuales donde las trayectorias militantes, el paso por la universidad o no, la concepción de los paradigmas culturales y las nociones de compromiso varían de acuerdo a la historia personal de cada vecino participante. Incluso ya conformada la cooperativa, observamos que al interior de la misma las voces no eran homogéneas, porque existían diversas perspectivas sobre el modo en que había que actuar en cada ocasión, e incluso filiaciones partidarias contrapuestas entre los coordinadores. Esta heterogeneidad es característica del espacio constituido, y dentro de ella, son claramente delineadas las ideas que moldean los pragmatismos interiores, es decir, los modos de concebir la política y diferentes maneras de plantear su construcción<sup>160</sup>.

A partir de su conformación, La Comunitaria fue adquiriendo visibilidad y se fue fortaleciendo como actor social. Este proceso estuvo signado por pequeñas disputas entre sectores del ámbito político e institucional, que se desataron a partir de la implementación de distintas propuestas impulsadas desde la cooperativa, entre las que encontramos:

- La presentación de un proyecto de ordenanza al Concejo Deliberante que propuso la libre participación en las comisiones directivas de las instituciones en general. En este sentido se hizo hincapié en la inclusión de las mujeres en las comisiones directivas de los clubes deportivos y en otras instituciones sociales. Como antecedentes de esta propuesta registramos una serie de acciones previas relacionadas con la lucha por la igualdad de derechos (entre los que están los de género).

---

<sup>160</sup> Veremos más adelante de qué manera estos distintos sentidos construidos en torno a la política y al compromiso generaron conflicto a la hora de mantener una estructura de trabajo estable de la cooperativa.



- La presentación de tres proyectos de talleres de oficio al Presupuesto Participativo local, en González Moreno, Fortín Olavarría y América (de los cuáles ganaron los primeros dos).
- La toma de espacios públicos y transformación en centros culturales en González Moreno y Fortín Olavarría.

Para dar cuenta del modo en que la Cooperativa fue conformándose y transformándose, reconstruiremos las acciones que llevó a cabo y, junto con ellas, las *coyunturas* que les dieron marco, las trayectorias individuales, las disputas locales, las limitaciones y las potencialidades de su acción. El hecho de que la cooperativa nucleee a vecinos-actores de seis pueblos distintos, con sus características demográficas, culturales y económicas particulares, ha generado que la experiencia del teatro comunitario “haga mella” de manera diferenciada en cada una de ellas.

### **1.a. Las mujeres en escena política... y de eso no se habla<sup>161</sup>**

Cuando comenzamos a reconstruir las acciones de La Comunitaria en el ámbito local, encontramos que una de las primeras propuestas fue la presentación del proyecto de Ordenanza por el Día Internacional de la Mujer, el 8 de marzo del 2012. El mismo fue presentado a través de la figura de “La Banca del pueblo” o la “Banca Abierta” en el Concejo Deliberante, y establecía la necesidad de generar una apertura en los estatutos que permitiera una participación libre y no discriminatoria en las comisiones directivas y figuras de autoridad de las mismas. Fundamentalmente, se hacía hincapié en la libre participación de las mujeres como parte de las comisiones directivas de los clubes, ya que la misma se encontraba negada por el estatuto. El proyecto de Ordenanza fue firmado por los representantes de la Cooperativa (De la Iglesia como presidenta y Montero como secretaria)<sup>162</sup>.

---

<sup>161</sup> Si bien no nos detendremos en este punto para el presente trabajo, este apartado abre una serie de preguntas y problemas en torno al rol de las mujeres y su cotidianidad interesante para profundizar en un análisis posterior, como por ejemplo: ¿qué sentidos se construyen en estas comunidades en torno al rol de la mujer y la femineidad? ¿Cómo se pueden visualizar estos sentidos en la cotidianidad y en la práctica teatral?

<sup>162</sup> Consultar el texto completo de la ordenanza en el Anexo 10

Esta fue la primera acción del grupo en torno a la lucha por la igualdad de género que adquirió visibilidad institucional, sin embargo, al profundizar la investigación encontramos una serie de acciones previas, que funcionaron como antecedentes no sólo en torno al tema de género sino también como reclamos por la igualdad de derechos en un espectro más amplio que rebasaba el problema de género. A fines del año 2010, en González Moreno se cometió un crimen caratulado como *femicidio*, en el cual una mujer llamada Daniela Miranda, de 40 años, fue asesinada por su marido con dos disparos de arma de fuego<sup>163</sup>. Frente a este hecho, De la Iglesia escribió una nota para el periódico local *Masternews* titulada “Los prejuicios frente a los casos de femicidio: ‘Algo habrá hecho’”<sup>164</sup>. Allí desglosa ciertas frases que circularon por las calles del pueblo luego del homicidio:

“(…) Y un caso como el de Daniela Lorenza Miranda recorre las cocinas y los zapatos de todos los vecinos que desde sus cómodos sillones exhiben las respuestas más machistas e inhumanas que puedan escucharse: “Por algo habrá sido”, “Dicen que salía con otros hombres” “Una puta menos en el pueblo” “Para que aprendan…”.

“Según las declaraciones del comisario de González Moreno, Julio Silva, a las 6:35 de la mañana se presentó en la comisaría Ramón Eulogio López, tocó la puerta y dijo “Me mandé una cagada, le pegué un tiro a la Daniela, meteme preso, vengo a entregarme, para mí está muerta, te entrego el revólver y la llave del auto (...) “Una cagada”, declaró Ramón... como un chico que roba algo, o choca el auto... sin embargo estaba hablando del asesinato de una mujer... Es hora que la sociedad se haga cargo de su violencia y de sus complicidades, que no se avale con el mutismo o con la triste frase “algo habrá hecho” ningún tipo de violencia hacia ninguna mujer, ni hacia ningún ser humano, nunca más”.

Recordemos que existe una fuerte articulación entre la constitución del rumor, el mantenimiento de los valores morales y la unidad de un grupo, por lo cual, estos elementos funcionan como dispositivos de legitimación o deslegitimación con fuerte incidencia en las disputas simbólicas (Gluckman, 1963). Como se visualiza en las referencias de la nota periodística que retomamos, debemos dar cuenta del poder que tienen los rumores como configuradores de sentidos colectivos y la fuerza que adquieren en comunidades pequeñas

---

<sup>163</sup> Ver Anexo 11

<sup>164</sup> Publicada el 03/12/2010. Disponible en: [http://www.masternews.com.ar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=6398:los-prejuicios-frente-a-los-casos-de-femicidioalgo-habra-hechoq&catid=48:carta-de-lectores&Itemid=93](http://www.masternews.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=6398:los-prejuicios-frente-a-los-casos-de-femicidioalgo-habra-hechoq&catid=48:carta-de-lectores&Itemid=93)

donde su circulación es más fluida. En esta dirección, creemos que en esta nota la directora genera un cuestionamiento a la constitución de las condenas morales que se construyen alrededor de estos rumores, condensadas en la frase “algo habrá hecho”<sup>165</sup>, la que porta además, una carga simbólica fuerte en la historia de los derechos humanos del país. Al respecto, Martino recuerda que<sup>166</sup>:

A esta chica la asesinaron de un tiro, y en el pueblo empezaron a decir "ella se lo busco" o "una puta menos en el pueblo". Después de la nota de Emilia empezaron todos a criticarnos mal, todo el pueblo nos criticaba menos la familia de ella. Como grupo le hicimos un homenaje a Daniela en la estación y vinieron todos los familiares de ella y pusieron fotos y pegamos un afiche donde decía "Daniela presente" que hasta hoy está pegado. Se hizo un taller de género también.

Las acciones que el grupo llevó a cabo en torno al caso de Daniela Miranda no fue el único reclamo por la igualdad de derechos, ya que poco tiempo después de la publicación de esta nota, De la Iglesia escribió otra para el mismo medio titulada “Jesús era judío, bolita, paragua, peruca, sudaka y negro”<sup>167</sup>. Allí retomó los dichos de un comentarista anónimo que expresó su opinión en torno a la ocupación de los terrenos de Villa Soldati, perteneciente a la Comuna 8 de la Provincia de Buenos Aires, ocurrida en diciembre del 2010. De la Iglesia escribió:

Con el apodo “garrote-garrote y más garrote” un lector anónimo del diario digital Masternews de la localidad de América, objeta de la siguiente manera la nota “¿Qué se agazapa detrás de lo que ocurre en Villa Soldati” publicada en diferentes medios de la zona... :“Yo quisiera ver qué les pasa a los argentinos si le van a ocupar un espacio público a Evo Morales.... los re-cagan a palos. Así que muchachos hay que juntar a todos los bolitas y sacarlos cagando. Si acá no tienen casa, trabajo, ni qué comer, entonces que se vayan a Bolivia que algo van a comer. Ya estoy podrido de ver cómo se llena nuestro hermoso país de toda la plaga que anda dando vuelta por el mundo. ¿Qué no hay ninguna política de inmigrantes?”

Luego continúa:

Hay una frase que circuló en algunos medios que pinta de cuerpo entero el anterior comentario: no sobran inmigrantes, sobran racistas (...) Es patente el miedo al otro, y estas sociedades del

---

<sup>165</sup> La frase “algo habrá hecho” referencia, en la historia argentina, un sentido fuerte que se asocia a la justificación de ciertos sectores en torno al terrorismo de Estado implementado por la última dictadura cívico militar (1976-1983).

<sup>166</sup> Martino, 07/2013

<sup>167</sup> Publicada el 27/12/2010. Disponible en: [http://www.masternews.com.ar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=6785:jesus-era-judio-bolita-paragua-peruca-sudaka-y-negro&catid=49:columnas&Itemid=94](http://www.masternews.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=6785:jesus-era-judio-bolita-paragua-peruca-sudaka-y-negro&catid=49:columnas&Itemid=94)

consumo y el individualismo potencian ese espíritu, porque hay en el “otro” una amenaza a mi tranquilidad, a mi porción de la torta en el banquete social. La reacción siempre la misma: la descalificación, la persecución...en el caso de los “sudakas” en Europa, o los “bolitas, paraguas y perucas” en Argentina (...) Los colores, los hábitos, las culturas diferentes no se piensan como un tapiz que nos enriquecen, sino como una amenaza a la identidad, que siempre se concibe como “pura”. Las identidades son construcciones sociales y colectivas que no son fijas y para siempre. La historia de la humanidad es la de la migración. Los pueblos originarios recolectores y cazadores eran nómades, no sedentarios. Sin embargo, la globalización, “el mundo al alcance de la mano”, no se cumple para todos, sino para quienes tienen ciertos derechos adquiridos, con dinero y cuentas bancarias, con raza, con discurso y cultura dominante.

Según los testimonios de los entrevistados, esta nota generó tensiones en el ámbito local, ya que si bien no retoma estrictamente el tema de la lucha por la igualdad de género, amplía el tema a la lucha por la igualdad de derechos, lo que la convierte en un antecedente válido en la trayectoria personal de De la Iglesia, y del grupo que conforma La Comunitaria en materia de acciones orientadas en este sentido. Consideramos que los posicionamientos políticos e ideológicos que se cristalizan en las notas publicadas, comienzan a quebrarse respecto de las posturas más flexibles y tendientes al diálogo que caracterizaron el accionar de los primeros años del grupo<sup>168</sup>. La cooperativa comenzó a delinearse como un espacio ya institucionalizado, a través del cual se hicieron públicos modos de pensar, de sentir, de ver y percibir las relaciones sociales y los acontecimientos locales. El grupo atrajo a personas que coincidían con estos sentidos y estaban de acuerdo con sus acciones, mientras que simultáneamente ganaba “enemigos” en otros ámbitos. En el primer grupo podemos identificar el caso de la hija de Daniela Miranda, quien con quince años se incorporó como coordinadora de la comparsa del centro Cultural *Sobrerrieles Marcha la cultura*, tomado por el grupo de teatro en González Moreno. Los casos en el segundo grupo (los enemigos), son más difíciles de identificar, ya que la construcción de los discursos que deslegitiman las acciones de la cooperativa y específicamente las ideas desarrolladas por De la Iglesia en las notas, circularon en el boca a boca, constituyéndose en rumores, que si bien son difíciles de aprehender empíricamente, fue posible registrar su circulación y su poder como “formadores de opinión” y creadores de sentidos colectivos. Estas operaciones forman parte de la trama en

---

<sup>168</sup> Recordemos, por ejemplo, las tensiones que se presentaron en la obra “Por los caminos de mi pueblo” cuando el grupo decidió incluir allí el reclamo por el mejoramiento de los caminos, y parte del grupo se oponía ya que el Intendente se encontraría presente en el estreno y sería como “morder la mano del que te da de comer”, ya que el Municipio había colaborado en esa oportunidad con luces e infraestructura.

la cual se inscribe la acción de la cooperativa, y que nos será útil relevar para comprender los márgenes de la misma y los posicionamientos políticos que surgieron a raíz de su inserción en la arena pública.

Otro antecedente lo encontramos en el año 2011, entre el caso del asesinato de Daniela Miranda y la presentación del proyecto de ordenanza. El hecho sucedió en González Moreno, y se trató de un intento de violación de una chica discapacitada. El agresor fue identificado y derivado a la cárcel, mientras que el grupo de teatro organizó una marcha y distribuyó un afiche titulado: “¿Qué nos pasa vecinos?”<sup>169</sup>, donde se instaba a los vecinos a cuestionarse en torno a la violencia de género y la necesidad de capacitarse en torno a los derechos de las mujeres de decidir sobre su comportamiento sexual y su cuerpo.

Estas tres acciones se desarrollaron previamente a la presentación del proyecto de ordenanza, y dan cuenta de una trayectoria y un posicionamiento construido en relación al tema de la lucha por la igualdad derechos -fundamentalmente en torno al género y la tenencia de las tierras-. Debemos recordar que en el trabajo realizado sobre el grupo de Sansinena, exploramos brevemente las tramas relacionales vinculadas al ámbito familiar y los modos en que las prácticas teatrales transformaron o reprodujeron esas tramas. Allí pudimos ver que existe un modelo que denominamos familia *invernadero* (Grondona y Romero, 2005) donde en la estructura de roles al interior de la familia la madre será la encargada del cuidado cotidiano, del orden de la casa, de “llevar adelante el hogar”. Registramos pequeñas transformaciones en el ámbito de lo cotidiano a partir de la emergencia del grupo de teatro en Sansinena (la creación de un tiempo “recreativo” que antes no existía y que estableció una nueva rutina en el hogar), sin embargo, los patrones de sociabilidad que se estructuran en la tradición y establecen los roles del hombre y mujer, en la familia en particular, y en la sociedad en general, son pautas muy fuertes instaladas por la tradición social y cultural, donde las mujeres tienen una participación restringida en ciertos espacios que tradicionalmente, fueron ocupados por hombres. Al respecto, Laura Montero, vecina-actriz y habitante de Fortín Olavarría recuerda:

---

<sup>169</sup> Ver el afiche en el anexo 12

Hace unos 6 años atrás llegó a ser directora del club la presidenta, que es mujer, para la historia eso es... y bueno la volvieron loca. De decirle en las reuniones que las mujeres estaban para colgar las cortinas o hacer las ensaladas en las cenas del club. (...) Después ella estuvo enferma y yo la reemplacé y era pelearse todos los días. El club es para que jueguen a las bochas los varones, para comer un asado los varones, todo muy cerrado. Una sociedad también donde la mujer que sale a hacer cosas afuera está mal vista, son cuestiones que van cambiando de a poco, cambios que se deberían haberse dado antes<sup>170</sup>.

El testimonio visibiliza cómo las comisiones directivas de los clubes de fútbol locales son uno de esos espacios tradicionalmente ocupados por hombres, por lo cual la presentación del proyecto de ordenanza el 8 de marzo del 2012, significó un paso firme en la defensa de un modo de concebir el rol de las mujeres en la sociedad y su participación en las cuestiones públicas. La experiencia y el conocimiento de estas lógicas patriarcales les permitió a los integrantes de la cooperativa realizar una serie de acciones previas a la presentación de la ordenanza, con el objetivo de “preparar el terreno” y generar consenso en torno a la importancia del tema. Primero se representó una escena de la obra *El casamiento de Violeta y Jacinto* donde se exponía el conflicto de género “al compás de `despierten mujeres, despierten””. Luego se hizo una recolección de firmas que apoyaban la necesidad de un replanteo sobre este tema, y al año siguiente se presentó el proyecto al Concejo Deliberante, lo que nos muestra que la presentación no fue una acción impulsiva y sin premeditar, sino que estuvo precedida por un trabajo de concientización y reflexión. Pero estas estrategias no impidieron que comiencen a delinearse discursos de oposición orientados a deslegitimar el valor de la ordenanza. La publicación de la medida aprobada en primera página del diario con el título “En Rivadavia no habrá más discriminaciones en las comisiones directivas de los clubes”<sup>171</sup>, despertó la ira de los directivos de los clubes, quienes sacaron una solicitada en el diario diciendo que la ordenanza “iba en contra de las tradiciones”, argumentando que “las mujeres pueden colaborar, pueden poner plata y nunca se les negó la participación”. Cuando reconstruimos este episodio recurrimos a los testimonios de los vecinos participantes que elaboraron el proyecto de ordenanza, pero no pudimos tener acceso a las voces “opositoras”, como tampoco a las voces de ciertas vecinas que sufrieron discriminación y maltrato por

---

<sup>170</sup> Entrevista realizada en 06/2013

<sup>171</sup> Ver anexo 13. Disponible en: [http://www.masternews.com.ar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=16639:en-rivadavia-no-habra-mas-discriminaciones-en-las-comisiones-directivas-de-los-clubes&catid=19:la-ciudad&Itemid=67](http://www.masternews.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=16639:en-rivadavia-no-habra-mas-discriminaciones-en-las-comisiones-directivas-de-los-clubes&catid=19:la-ciudad&Itemid=67)

participar activamente del impulso de esta propuesta. Consideramos que esta clausura en el acceso a testimonios se explica por la condena moral que sufrieron estas personas al proponer un cambio en los rígidos parámetros normativos que tradicionalmente reglaron los comportamientos en las instituciones.

Observamos que las acciones que el grupo llevó a cabo en torno al reclamo por la igualdad de derechos, si bien fueron impulsadas por el “núcleo duro”, se sostuvieron con la participación de otros vecinos participantes, y se articularon con otros procesos que se venían desarrollando en González Moreno y en Fortín Olavarría. Allí, los coordinadores locales más fortalecidos tomaron las riendas de diversos proyectos –que exploraremos a continuación- avalados por la figura de La Comunitaria, lo que complejizó la trama de relaciones que involucraba la toma de decisiones hacia el interior de la entidad. A partir de la aprobación de la ordenanza, el vínculo con el Municipio comenzó a tensionarse, en tanto que éste funcionó de mediador entre la cooperativa y las instituciones, e intervino en varias ocasiones –fundamentalmente durante las negociaciones en torno al Encuentro Nacional- a favor de la cooperativa. En una mirada retrospectiva sobre la gestión del proyecto de ordenanza, el Intendente Sergio Buil afirma que:

Los estatutos de los clubes tenían prohibido que las mujeres participen en las comisiones, pero es tan engorroso lo de personería jurídica que igual había mujeres participando. Y se hizo toda una movida en ese sentido (...) entonces yo le digo a Emilia: de gusto vas al choque. Porque en realidad te sentás, dialogás, ves como podes hacer el proceso de cambio. Porque lo que no quiere hacerla gente es papeles, la gente que no participa en las comisiones (...) porque cuando tomás participación en algo comunitario, eso tiene sí o sí que iniciarse en un diálogo y en posiciones donde todos cedemos. Creo que lo mismo se lograba sentándose y hablando. Imaginate hicieron carta a todo el mundo, usaron la banca pública, vinieron los clubes, toda una cuestión, y creo que es el día de hoy y con esa dirigencia quedaron resentidos. Y estoy convencido de que ninguno de los dirigentes del club está en contra de que las mujeres estén participando, porque no tienen inconveniente. Lo que sí, es gente mayor que no quiere ponerse a cambiar el estatuto... porque es verdad que eso te exige plata...<sup>172</sup>

El testimonio de Buil permite rastrear una serie de sentidos y percepciones en los modos de disputar y construir poder político de la cooperativa y de la gestión municipal. Mientras la primera es presentada con un perfil más combativo –que el Intendente clasifica como “de choque”- , el segundo propone el diálogo y evita el conflicto. Buil *personaliza* el modo de

---

<sup>172</sup> Entrevista a Sergio Buil, 07/2013

construir poder en la figura de la directora, cuestionando el uso de las herramientas democráticas, como la banca pública, pero fundamentalmente denunciando la visibilización del conflicto en la *arena pública*. Introduce otros dos elementos: la burocracia estatal y el requerimiento de recursos económicos, como dos situaciones que podrían “evitarse”. La cooperativa plantea una *propuesta instituyente*, en tanto busca visibilizar la desigualdad de derechos y modificar esta desigualdad en un plano legal, creando una modificación en la dimensión normativa. En esa dirección, consideramos de vital importancia rescatar la opinión de Buil con respecto a los *repertorios de acción* que elige el grupo, ya que, si bien los califica como “de choque”, resulta claro que el grupo utilizó canales tradicionales de construcción política (presentación del proyecto de ordenanza al concejo deliberante, búsqueda de avales, etc.). En este sentido, es fundamental enmarcar la acción de la cooperativa en un contexto donde no hay trayectorias previas de construcción colectiva, por lo cual el movimiento generado por la presentación del proyecto de ordenanza, el enfrentamiento *cara a cara* en el Concejo Deliberante, y el tejido de vínculos de poder que el grupo realizó previamente a la presentación, adquieren significación y relevancia como metodologías de acción novedosas y disruptivas, dentro de una tradición que tiende a metabolizar las demandas puertas adentro de los recintos y de manera individual.

Consideramos, además, que el cuestionamiento del Intendente a la exposición del conflicto en el *espacio público* se vincula con un intento de sostener el imaginario de *familia*, como una figura estereotipada de fuerte valor simbólico en estas comunidades (Fernández, 2012), que dejan relucir “afuera” aquello que es *apropiado* para este imaginario y guardan lo *inapropiado* para el ámbito de lo privado<sup>173</sup>. Aquí identificamos las primeras diferencias importantes en cuanto a las estrategias de acción del grupo (disputa en el ámbito político) y las preferidas por el poder político municipal (diálogo puertas adentro). Éstas comienzan a tensionar la *dinámica del pacto discontinuo* que el grupo establece con el Municipio, ya que éste inicia acciones en el terreno propio de la política administrativa, con el poder de la banca municipal como “espacio mediador” entre la cooperativa y las autoridades de los clubes, excediendo y transformando la demanda de recursos para la actividad teatral en una demanda

---

<sup>173</sup> En la tesis de Maestría encontrábamos una operación análoga en la obra de teatro “Por los caminos de mi pueblo”.



de derechos más amplia, donde se ven involucrados nuevos actores sociales con los cuales entra en conflicto. A esto se le suma la propuesta de transformar una legislación tradicional existente que obligó a todas las instituciones del Partido a modificar sus estatutos vigentes, estableciendo una modificación concreta en la normativa que se traduce en la apertura a una nueva institucionalidad, más inclusiva.

A continuación, veremos de qué modo se reconfiguraron los vínculos del grupo con los sectores de poder, a partir de que éste comenzó a tejer alianzas con actores de ámbitos no institucionales. Por otro lado, exploraremos los modos en que se articularon las acciones de intervención en los territorios para otorgarle fortaleza a la cooperativa como un nuevo actor social, capaz de disputar batallas, tanto en el ámbito de lo material, como en el campo de la construcción simbólica, remarcando cuáles fueron las dificultades y tensiones que se generaron hacia adentro de la cooperativa. Trataremos de ensayar respuestas a estas cuestiones en los próximos apartados, donde analizaremos individualmente cada acción del grupo en *la arena pública*.

## **2- González Moreno: el pueblo que no se queda quieto**

### **2.a. Primero, el teatro**

González Moreno fue el segundo pueblo del distrito al que llegó el teatro comunitario, en el año 2009, después del surgimiento del grupo de Sansinena. Hacía quince años que no había teatro en esta localidad cuando surgió el grupo *Catarsis*, en el año 2008, de la mano de María Emilia De la Iglesia. Un año después, al cumplirse los noventa años del Club Social y Deportivo de González Moreno, desde el club le pidieron al grupo que representaran alguna escena para incluir en los festejos por el aniversario. En ese momento el grupo decidió abrirse e incorporar más gente, no necesariamente vinculada previamente al teatro, y así se conformó el Grupo de Teatro Comunitario de González Moreno, al que se sumaron más de 40 personas. Se creó una obra de teatro basada en “El Casamiento de Anita y Mirko”, una de las propuestas emblemáticas del *Circuito Cultural Barracas*.

La obra de teatro relataba el casamiento de Jacinto y Violeta, el primero era goleador del Club Independiente, y la segunda la hija del presidente del Club Social. La enemistad entre estos clubes era histórica y emblemática. Cuando se pensó el armado de la obra los vecinos-actores no se podían poner de acuerdo en la vereda de cuál de los dos edificios (de los dos clubes) se iba a hacer la fiesta, por lo que terminaron realizando el festejo en la calle. De la Iglesia recuerda:

Empezamos a tener todos “cuiqui”, a pensar “y cómo lo va a tomar la gente”, viste un pueblo chico, si alguien se ofende, porque cantamos algo. La gente también estaba con temor de qué iban a decir, que no iban a decir (...) Cuando lo hicimos en la calle fue fuerte, porque la gente que se identificada históricamente con uno de los clubes se sentaba en esa vereda<sup>174</sup>. Jugábamos a algo que nunca había sucedido, que los dos clubes compartieran un evento juntos<sup>175</sup>

Si bien no nos adentraremos en la reconstrucción de la creación y la representación de esta obra, consideramos importante retomar el testimonio de Oscar Giménez<sup>176</sup>, que recuerda que hubo desacuerdos durante la creación de la obra porque se “tocaron” pasiones. Se descubrieron cosas que no se sabían, se involucró gente de los dos clubes y hubo miradas recelosas. Desde el grupo de teatro se buscó un quiebre con la idea de rivalidad, por medio una operación humorística sobre los sentidos construidos en torno a los clubes. Para sortear la problemática de la rivalidad entre los clubes, los coordinadores propusieron que un vecino-actor, vinculado históricamente al Club Independiente, en la obra represente al presidente del club rival. La función tuvo una gran repercusión, y configuró el primer acercamiento a los vecinos del pueblo.

## **2.b. Después, el centro cultural**

Con el grupo de teatro ya conformado, la recuperación de la estación de trenes abandonada en González Moreno, y su posterior transformación en el Centro Cultural *Sobrerrieles Marcha la cultura*, significó un paso más en el asentamiento del grupo como referente cultural local. En el proceso de reapropiación de este espacio ubicamos el inicio de la “toma” de la estación a fines del año 2009, cuando la delegada de González Moreno estaba por cambiar su cargo y

---

<sup>174</sup> Se alude con “esa vereda” a la calle donde tradicionalmente se ubicaban los hinchas del Club Independiente.

<sup>175</sup> Marzo, 2010.

<sup>176</sup> Entrevista realizada en 06/2010

le facilitó la llave de la estación a la gente del grupo, sin previo consentimiento del Intendente. Luego el grupo ocupó el espacio y comenzó con las tareas de restauración<sup>177</sup>, ya que la misma se encontraba en pésimas condiciones edilicias.

La ocupación de la estación inició una serie de disputas con la Municipalidad en torno a su utilización, ya que la misma quería instalar allí un museo<sup>178</sup>. A pesar de las presiones ejercidas desde el Municipio, el grupo de teatro no cedió y continuó con la restauración, hasta el bautismo del espacio como el *Centro Cultural Sobrerrieles Marcha la Cultura*, en el año 2010. A partir de ese momento la estación se convirtió en el centro neurálgico de las actividades del grupo, donde se realizaron los ensayos de teatro y las reuniones de organización para los eventos culturales. Desde la creación de la cooperativa, la estación se transformó en el espacio predilecto para la reunión de los coordinadores y en el lugar que nucleó a las iniciativas que irían surgiendo con el paso del tiempo: “Nos ayudó tener el centro cultural porque es un lugar de atracción, un lugar receptivo”, afirma Pallero<sup>179</sup>.

A pesar de la visibilidad y la apertura que el grupo generó a partir de su establecimiento en la estación, no fue hasta la gestión y organización del encuentro nacional que el mismo fortaleció su imagen hacia adentro de la comunidad. Como afirma Giménez:

Antes del Encuentro, nosotros nos habíamos metido acá dentro de la estación pero no habíamos empezado a tejer redes con las instituciones de González Moreno, o más o menos. Y después del encuentro, nosotros estamos bien con todos<sup>180</sup>.

---

<sup>177</sup> Se pueden ver fotos de este proceso en el ANEXO 14.

<sup>178</sup> Proaño Gómez (2006) trabajó con la recuperación de la estación ferroviaria del pueblo de Patricios, por parte del grupo de teatro comunitario Patricios Unidos de Pie. La autora destaca que la intervención de los vecinos en ese espacio significó poner “en escena” las tensiones, las alianzas de los diferentes sectores y la renegociación de un nuevo sentido asociado a la vida y no a la muerte, y que su uso no convencional hace aparecer “lo contingente”, lo que se considera como *naturalmente dado*, en cuanto se convierte en un lugar de encuentro, se actualiza la memoria, surgen nuevas reglas y normas y una nueva lógica de relaciones fundada en una jerarquía de valores opuesta a la del régimen neoliberal.

<sup>179</sup> Diego Pallero, 06/2013.

<sup>180</sup> Oscar Giménez, 06/2013.

Al respecto de lo referenciado por Giménez, podemos dar cuenta de un proceso progresivo de inserción del grupo de González Moreno en la vida social del pueblo, donde ciertos momentos, como la creación del centro cultural y la realización del encuentro nacional, crearon la posibilidad de que el grupo adquiriera visibilidad y se vincule con las instituciones. En ese sentido, consideramos que el grupo de González Moreno trazó una trayectoria particular distinta a la de los otros pueblos que conforman el grupo, en tanto configuró acciones que implicaron una intervención concreta del espacio –como el caso de la estación de tren- , y la creación de actividades de inserción en distintas áreas de la vida pública local. El accionar del grupo se tornó más estratégico, adquiriendo matices con tonos de politización más fuertes. Esto se debió a que el crecimiento en iniciativas generó la necesidad de contar con una estructura de recursos materiales y humanos que garantizaran la continuidad de las actividades.

Una de las estrategias utilizadas por el grupo de González Moreno para llevar adelante sus propuestas fue la abrir el juego a la comunidad, con el objetivo de captar más interesados que se involucraran y participaran en los espacios recientemente formados. Este involucramiento se tradujo en distintas áreas de trabajo donde los vecinos –muchos de ellos no vinculados al teatro- colaboraron con recursos materiales y saberes aprehendidos (pintura, dibujo, herrería, costura, carpintería, entre otros). La enseñanza organizativa y de gestión que dejó el encuentro nacional, adquirió potencia a medida que el grupo local se fortaleció, generó estructuras más grandes y proyectos más abarcativos, complejos e intervencionistas: de la conformación del grupo de teatro a la toma de la estación de tren, la apertura del Centro *Sobrerrieles Marcha la Cultura*, la inauguración de la asociación proteccionista de animales “Buscando Huellas”, y la presentación al Presupuesto Participativo con el objetivo de instalar talleres de oficio.

En las entrevistas que realizamos, los vecinos-actores atribuyen la característica emprendedora de González Moreno a su composición poblacional, la que, a diferencia de los pueblos de Sansinena o Roosevelt que cuentan con poblaciones envejecidas<sup>181</sup>, posee con una gran cantidad de jóvenes que actualmente residen allí. Consideramos que si bien el factor etario fue una de las claves de esta diferenciación, ésta se vio favorecida por otros elementos. Por un

---

<sup>181</sup> En trabajos anteriores (2012) nos hemos referido a la importancia del aislamiento geográfico que sufren estos pueblos, al igual que la ausencia de propuestas educativas y culturales y la falta de oportunidades laborales para los jóvenes, como las principales causas que explican la emigración de los jóvenes hacia localidades más grandes.

lado, el hecho de que González Moreno sea el pueblo de nacimiento de Manuel Martino, quien, como hemos señalado, lidera la coordinación general del grupo codo a codo con De la Iglesia, significó que éste estableciera allí su red de contactos y aprovechara su conocimiento de la comunidad local para utilizar el beneficio de estos vínculos. Por otro lado, la apropiación y restauración de un espacio propio como el centro cultural *Sobrerrieles* permitió no sólo contar con un lugar de reunión para seguir desarrollando las actividades que el grupo venía realizando, sino también la posibilidad de *encuentro* para planificar nuevas actividades. Creemos que la toma del espacio y la disputa que implicó su apropiación, el entusiasmo y el trabajo invertido en su restauración, la finalización de este proceso, el desarrollo de actividades propias y la articulación con el Municipio, son factores de gran relevancia que abonaron el sentimiento de pertenencia al grupo y su compromiso con el proyecto. A la vez, estos procesos sirvieron como experiencia de aprendizaje de trabajo colectivo y cohesionaron una serie de proyectos pequeños que se encontraban fragmentados, como los talleres de teatro, de murga, de pintura y el refugio para animales abandonados.

Una vez conformada La Comunitaria, con la experiencia incorporada del Encuentro Nacional, surgió la idea de presentar un proyecto al Presupuesto Participativo (PP)<sup>182</sup> 2011 de González Moreno. En el 2012 se sumó la misma propuesta en Fortín Olavarría, y en el 2013 los jóvenes prepararon un proyecto para el Presupuesto Participativo de América. A pesar de que estas acciones estuvieron articuladas y pensadas por el mismo grupo de personas, cada una de ellas tuvo distinto resultado en su territorio. Reconstruiremos los procesos por los que atravesaron estas propuestas, para explorar las dinámicas y las batallas que libraron en las comunidades locales.

## **2.c. El Presupuesto Participativo en González Moreno**

La idea de presentar un proyecto al PP 2011 de González Moreno surgió a partir del video que un grupo de jóvenes realizó para el Encuentro de Jóvenes y Memoria<sup>183</sup> del año 2010 sobre la

---

<sup>182</sup> De aquí en adelante cuando utilice la sigla PP nos referiremos a los Presupuestos Participativos.

<sup>183</sup> Encuentro organizado por la Comisión por la Memoria de la ciudad de La Plata.

Industria Maderera del Oeste (IMO)<sup>184</sup>, la fábrica emblemática de González Moreno. El video narra el cierre de esta industria, que impactó fuertemente en la región, con consecuencias profundas tanto en el ámbito laboral como en el mundo simbólico de la comunidad, convirtiéndose en un emblema de la “época de oro” del pueblo. El encargado de dirigir el video fue Manuel Martino, quien, junto con los jóvenes que lo realizaron, comenzó a pensar cómo sería “revivir” la IMO y generar nuevas fuentes de trabajo. Así surgió la idea de presentar el proyecto al Presupuesto Participativo, bajo el nombre de “González Moreno Crece. *Centro Integral de Cultura y Capacitación con desarrollo sustentable*”. El mismo proponía la apertura de talleres de carpintería, textiles y herrería que generen espacios de formación y fuentes laborales para los habitantes del pueblo, dado que el desempleo es una de las principales problemáticas de la región.

La presentación del proyecto al PP puede leerse como una acción orientada a institucionalizar las propuestas e insertarlas en el ámbito estatal. Se utilizó la modalidad de *campaña política* para promocionar el proyecto en diversas instituciones del pueblo con el fin de conseguir votos. Según los testimonios de los vecinos participantes, los impulsores de este proyecto, con Martino a la cabeza, visitaron diversos espacios sociales donde presentaron la propuesta a través de dispositivos *power point*, charlas y pancartas. En los testimonios se destacan dos dificultades principales que los impulsores del proyecto recuerdan: por un lado, cierto desinterés previo de distintos sectores de la comunidad en torno al tipo de propuesta<sup>185</sup> y por otro lado, la competencia del proyecto de la delegación municipal, que se presentaba como un adversario difícil. Después de seis meses de campaña, finalmente se llevó a cabo la instancia electoral y “González Moreno Crece” obtuvo el mayor porcentaje de votos. Los representantes del proyecto firmaron un contrato con la Municipalidad para contratar coordinadores y profesores para los talleres, los cuales funcionarían en los salones posteriores

---

<sup>184</sup> La IMO hizo sus primeros pasos a fines de la década de 1950, por iniciativa de dos carpinteros que se asociaron. A este proyecto se sumaron en 1968 inversores privados, creando una asociación anónima. En su momento de apogeo, la IMO logró una alta producción, caracterizada por su calidad, con importante valor agregado y generó empleo a más de 60 personas, en un pueblo que en esa época tenía 1200 habitantes. Producía puertas, ventanas, cortinas de enrollar, celosías, tranqueras, mangas, etc”.(testimonios de los vecinos en el video “Carpintero, Meridiano, Carpintero”) (ver anexo 15)

<sup>185</sup> Aquí se puso de manifiesto que muchos de los vecinos querían implementar proyectos destinados a paliar el problema de la contaminación, como por ejemplo la instalación de tachos de basura.

de la delegación municipal. El presupuesto para maquinarias y capacitadores fue aprobado por el monto requerido de \$234.346<sup>186</sup>.

En una clara operación de resignificación de las siglas IMO (Industria Maderera del Oeste), el instituto de formación abrió sus puertas con el nombre de *Instituto Meridiano de Oficios*. El mismo cobija actualmente a unas cuarenta personas, entre hombres y mujeres, de los cuales un 80% han abandonado sus estudios primarios y secundarios. Se dedican a la confección de muebles de madera, tornería y textiles. En este último rubro ya está funcionando una pequeña industria que empezó a generar ingresos para los trabajadores (GM Textil). Observamos que el entusiasmo por la victoria de esta batalla fortaleció al grupo, le dio más confianza en sí mismo y generó un vínculo más estrecho con la comunidad, que lentamente comenzó a ver los logros de este grupo. Sin embargo, esta apertura también trajo problemas a nivel organizativo, ya que implicó el involucramiento y compromiso de un número de personas que debían permanecer continuamente atendiendo las cuestiones que fueran surgiendo en el trabajo cotidiano. Se repitió la misma problemática de la escasez de personas con capacidad para asumir la coordinación, lo que produjo la concentración de responsabilidades en unos pocos, y enormes riesgos de desarticulación e incumplimientos en los cronogramas pautados en los plazos de entrega de los trabajos. Esto se vio con claridad cuando “GM Textil” comenzó a producir en mayor cantidad, porque aparecieron desajustes en las diversas áreas de trabajo, a causa de la desorganización en la distribución de las tareas. En una entrevista realizada a Diego Pallero un año después del inicio de los talleres, él afirmó que “es muy difícil hacerse cargo de todo, porque es algo de todos los días”. Al haber pocas personas disponibles, las consultas diarias por falta de insumos, los problemas con las capacitaciones o las demandas cotidianas terminaron recayendo en Martino. “Nos falta decisión para coordinar solos”, admite Pallero. Los talleres continuaron funcionando, pero estas dificultades siguen siendo un problema en la actualidad, a las cuales se suman que los coordinadores tienen otros empleos y no disponen del cien por ciento de su tiempo para esta tarea.

Consideramos que en esta nueva coyuntura, donde el eje de las actividades del grupo se diversificó desde lo artístico hacia otros ámbitos de la vida económica, social y política de la

---

<sup>186</sup> Ver detalles en el ANEXO 16

comunidad a través de La Comunitaria, tanto el *hacer ante todo* como la dimensión personalista en la construcción del poder son componentes de la dinámica del pacto discontinuo que se ven afectados y pueden generar una potencial debilidad y desarticulación en los otros elementos que la componen. Por un lado, porque registramos una imposibilidad en la construcción de figuras de autoridad legitimadas al mismo nivel que lo están De la Iglesia y Martino. Si bien han surgido otros referentes, los testimonios dan cuenta de que éstos no han alcanzado un reconocimiento colectivo al nivel de los aquéllos. Esta cuestión es remarcada por los entrevistados como una dificultad a la hora de tomar de decisiones, porque implica la concentración de responsabilidades en pocas personas legitimadas para determinar la orientación de la acción, a la vez que reduce el margen de acción del resto de los participantes. En segundo lugar, como hemos concluido en el capítulo anterior, el teatro se diferencia claramente de la actividad social y política que desarrolla la cooperativa, y responde a otra lógica de acción, ya que, en el primer caso, observamos que el grupo de teatro apunta a construir un colectivo que apela al ideal utópico de la integración, que si bien identifica tensiones y conflictos enfatiza la idea de la “comunidad idealizada” y su accionar está orientado a fortalecer esta imagen de unidad que incluya la diversidad. En el segundo caso, la Cooperativa se posiciona como un actor político organizado, cuya acción no tiene como horizonte utópico el mantenimiento de la unidad, sino la intervención en el territorio de manera concreta, y allí se estipulan modos de construir poder, de generar alianzas y de elaborar estrategias que parten de una pretensión de diferenciación en torno a la situación dada, y proponen, en algunos casos, una nueva mirada sobre lo instituido.

En tercer lugar, el *hacer ante todo* se convierte en una metodología arriesgada pues presenta el peligro de llevar a cabo un proyecto y luego no contar con los recursos humanos necesarios para mantener ese proyecto en pie. Pero estas dificultades fueron surgiendo y haciéndose visible aproximadamente al año que los talleres estaban funcionando, no fueron problemáticas que se distinguieron inmediatamente.

Al año siguiente de haber ganado el PP en González Moreno, Laura Montero, la coordinadora del grupo de Fortín Olavarría y secretaria de la Cooperativa, propuso replicar la propuesta en su pueblo local. Veremos este punto a continuación.



### 3- Presupuesto Participativo en Fortín Olavarría

Laura Montero ya contaba con un recorrido hecho en la gestión pública antes de comenzar a participar del teatro. Actualmente se dedica a la docencia, pero durante sus años de militancia fue candidata a concejal. Al respecto, recuerda que:

Siempre estuve entre la política y el teatro, sin encontrar bien cómo encauzar lo que quería hacer. Uno a veces se mete en la política porque te proyectan, porque sos buen docente, pero te encontrás que lo que estás haciendo no condice mucho con lo que vos querés hacer. A mí me representa mucho más esto como un desarrollo más social. Yo lo empecé a seguir mucho a Manuel. Empecé a ver que lo que planteaba Emilia era una cuestión y lo que planteaba Manuel otra. Emilia va siempre más por lo cultural y Manuel por desarrollar otras cosas aparte del teatro por más que el teatro sea la herramienta. Entonces lo empecé a involucrarme con lo de González Moreno, viajé a ver los talleres allá<sup>187</sup>.

En los viajes que Montero realizaba a González Moreno se comenzaron a delinear intereses y propuestas para su pueblo local, mientras iba incorporando en esa idea a algunas personas que se mostraban interesadas en colaborar. En su testimonio, Montero afirma:

Porque acá lo que pasa en Fortín es lo que pasa también en González Moreno, tenemos muchas mujeres que necesitan trabajo, por el tema de machismo también, el hombre tiene más salida laboral. El municipio nos puso mucha traba, porque ya el tema de González Moreno no le había causado mucha gracia. Ese proyecto de los talleres destapó la problemática de la falta de trabajo. Nos recortaban los sueldos de los capacitadores, que al principio estaban<sup>188</sup>.

El testimonio de Montero presenta ciertas claves para comprender el vínculo que el grupo estaba manteniendo con el Municipio, y las estrategias que comenzaron a endurecerse en el *hacer ante todo*. Como veremos a continuación, cada nuevo proyecto iniciado por el grupo, independientemente de la localidad en donde se desarrollara, estaba impregnado de las huellas que dejaron las propuestas anteriores, sus prenociones, conflictos y tensiones.

#### 3.a. Armado del proyecto y dificultades

La idea base del proyecto consistió en generar una estrategia que creara fuentes laborales para los habitantes de Fortín Olavarría. A diferencia del proyecto de González Moreno, en donde

---

<sup>187</sup> Laura Montero. 06/2013

<sup>188</sup> Idem

la selección de los oficios a presentar en los talleres fue arbitraria, en Fortín se realizaron encuestas previas a la presentación, que colaboraron en la delimitación del tipo de empleo proyectado. Estas encuestas se enfocaron en rastrear entre las necesidades de los pobladores cuáles eran los oficios que contaban con mayores falencias en la existencia de mano de obra calificada. Montero explica que hubo noventa y dos personas que firmaron que se querían capacitar para trabajar, y del estudio resultó que las principales áreas de capacitación se requerían en herrería, carpintería, textiles, gastronomía y plomero-gasista.

La difusión del proyecto se pensó en base al modelo de campaña política implementado en González Moreno, la cual fue especialmente destinada a los jóvenes. Dentro de las estrategias de difusión, se confeccionaron pasacalles y se realizó un seguimiento en las escuelas secundarias, las cuales eran visitadas regularmente con una consigna que apuntaba a reflexionar en torno a la falta de oportunidades laborales para los jóvenes que no tenían los recursos para hacer una carrera universitaria en otras localidades. Por otra parte, también se visitaron escuelas primarias, jardines, radios y negocios, y se colocó el altoparlante perteneciente al teatro en el techo de una camioneta para recorrer el pueblo y así difundir el proyecto. Los impulsores de la propuesta acudieron al canal de televisión local (en el pueblo de América) donde les hicieron entrevistas. Llamaron al proyecto *Abriendo Puertas*, en alusión a un lugar que una vecina del pueblo les prestó para guardar las cosas de teatro, y que al momento de ocuparlo no tenía puerta. Como fue un gran trabajo construirla, se utilizó ese nombre como homenaje.

En palabras de Montero “la mesa de los jóvenes explotó”, y ganó el proyecto de La Comunitaria superando la propuesta que presentó el municipio por una diferencia de casi 40 votos. Después de obtener la victoria comenzaron las gestiones para llevarlo a cabo, las que despertaron recelos, conflictos y batallas que el grupo debió afrontar para que los talleres finalmente se materializaran.

### **3.b. El show debe continuar**

Una de las condiciones previas que debían estar garantizadas al momento de la presentación de *Abriendo Puertas* era el espacio físico en donde se establecerían los talleres y las capacitaciones. Los sueldos de los capacitadores estarían a cargo de Formación Profesional,

dependiente del gobierno provincial. Montero tenía un arreglo con los Bomberos de Fortín, que estipulaba que en el caso de que ganara *Abriendo Puertas*, éstos cederían el tinglado que poseían a modo de cuartel, que se encontraba abandonado ya que no se contaba con personas preparadas para manejarlo. El espacio era propiedad del gobierno Municipal, que había comprado el terreno hacía catorce años, construido un tinglado y comprado un camión para un cuartel que nunca se estableció. Montero recuerda que:

Cuando ganamos el proyecto fue una guerra, porque la esposa de uno de ellos es concejal y decía que ese espacio estaba reservado para algún día que ellos conformen bomberos, así que se resistían. Y el delegado de la municipalidad de acá sueña con hacer los bomberos hace 20 años, yo también hice el curso de bomberos y si nosotros armamos ahí los talleres de oficios eso se vuelve un semillero para armar gente que se presente a ser bombero. Les decíamos que no nos peleemos ahora por algo que no existe, armemos los talleres por un lapso x de tiempo y sembremos ahí la idea de conformar el cuerpo de bomberos<sup>189</sup>.

Según lo reconstruido en los testimonios, durante cuatro meses se libró una batalla administrativa por la obtención del espacio, durante los cuales el grupo recibía revocatorias del acuerdo y volvía a generar nuevas acciones para que se cumpliera la entrega del galpón. Fue con la mediación del Intendente que se destrabó el conflicto cuando éste firmó la orden de hacer el acuerdo. “Nos convertimos en un factor de presión para el Municipio y nos lo dieron”, explica Montero. Pero las maquinarias no podían instalarse en el galpón ya que al mismo le faltaba el piso. Como no recibían apoyo oficial para hacerlo convocaron a los vecinos del pueblo, y coordinados por Marcelo, el albañil del grupo de teatro, se reunían los sábados y domingos desde las seis de la mañana hasta las ocho de la noche para construir el piso del tinglado<sup>190</sup>. Al terminarlo colocaron un cartel con la leyenda “Talleres *La Comunitaria*”, y al poco tiempo el Municipio instaló uno con el nombre “Talleres del Municipio”. Varias veces los cambiaron de lugar, buscando colocarlos en un lugar central a la entrada del taller. Actualmente están a la misma altura, uno de cada lado de la puerta de entrada<sup>191</sup>. El hecho de señalar el lugar implica un acto de apropiación de ese espacio, y por lo tanto, también del proyecto que ese espacio cobija. Como nos recuerda Zemelman (2012),

---

<sup>189</sup> Idem

<sup>190</sup> Ver registro fotográfico en el ANEXO 17

<sup>191</sup> Idem

el hecho de “nombrar” no es inocente, y nos introduce en el terreno de la disputa simbólica por el espacio, que conlleva, a su vez, un reconocimiento político, que tanto el Municipio como los vecinos participantes reclamaban como propio.

A pesar de los conflictos registrados, para mediados del año 2013 los talleres ya se encontraban en funcionamiento. En el taller de gastronomía participaban veinte personas de las cuales catorce ya estaban fabricando alfajores y pizzas para vender, y esa ganancia se utilizó para comprar más insumos para seguir produciendo. Según Montero, al taller de gastronomía se le otorgaron las máquinas y un capacitador, pero fue el taller que menos recursos recibió. A pesar de eso, fue el que comenzó a producir más rápido, ya que las mujeres que participan hicieron un fondo común para comprar los primeros insumos e iniciar la producción. Utilizan el Facebook con el nombre “Nuestras manos”<sup>192</sup> como estrategia de venta y difusión. El taller de herrería cuenta con dieciocho personas, el de Carpintería con catorce, y treinta y siete en el Textil. En todos ellos hay mujeres y personas de todas las edades. Por otra parte, los talleres de Fortín trabajan articuladamente con los de González Moreno, y mantienen un acuerdo con la Escuela Especial de América que cuenta con un artefacto de serigrafía. Mantienen así un trabajo en conjunto para fabricar bolsas ecológicas.

Al igual que en el caso de González Moreno, los conflictos estructurales no tardaron en aparecer, como por ejemplo la dificultad de encontrar coordinadores y responsables del proyecto que estuvieran disponibles para ocuparse constantemente de las problemáticas que fueran surgiendo en el trabajo cotidiano de los talleres. Sin embargo, el mayor problema lo encarnó el incumplimiento de los pagos por parte de la provincia, a la hora de depositar el sueldo para los capacitadores. “Va todo bien pero si no cobran los capacitadores se nos caen los talleres. Estamos en esa guerra”, declara Montero. Y este enfrentamiento genera inestabilidad en la proyección sobre las capacitaciones, porque el Municipio no permite incluir el pago de las mismas dentro del presupuesto, como sí lo hicieron en el proyecto de González Moreno. Al respecto Montero comenta:

¿Quién le paga a los capacitadores si la gente de *Formación Profesional* no lo hace?  
Nosotros estuvimos a punto de cerrar los talleres esta semana. Estamos en reuniones

---

<sup>192</sup> Sitio web: <https://www.facebook.com/nuestras.manos.39?fref=ts>

constantes porque los capacitadores nos plantan los talleres, y hemos tenido reuniones con el secretario de gobierno, con el secretario de hacienda, con el secretario de políticas públicas, y nos están manoseando. Pedimos un subsidio al municipio porque desde nuestros bolsillos particulares y de la plata de la cooperativa ya no damos más, y le pedimos esta ayuda al municipio y nos manosean y manosean...<sup>193</sup>.

Para Montero el grupo debe fortalecerse en gestión por fuera del Municipio, porque si éste limita los recursos, no hay otras posibilidades de obtenerlos por fuera de él. Esta es una reflexión que retomaremos con posterioridad para pensar qué orientación está tomando La Comunitaria en relación a sus estrategias de acción. Dentro de estas cuestiones, surge la pregunta por el modo en que la cooperativa se autogestiona a partir de su inserción dentro del sistema administrativo municipal, si hubo modificaciones en sus márgenes de acción y la instalación de nuevas dinámicas en el ejercicio del poder.

Estas cuestiones son clave para comprender de qué modo La Comunitaria adquirió protagonismo y relevancia en el distrito. En este sentido, debemos tener en cuenta que las acciones que desplegó el grupo a lo largo de los cuatro años que aborda este trabajo (2010-2014), presentaron tensiones y reacciones en diversos sectores de la comunidad local. En ese contexto el grupo fue estableciendo alianzas y disputando batallas en función de cumplir sus objetivos, que fueron adquiriendo sucesivamente un matiz cada vez más combativo, y dejando como saldo aprendizajes en materia organizativa y de gestión. Las disputas y tensiones se visualizan en las diversas instancias en que La Comunitaria negoció con las autoridades municipales, en el incumplimiento de los pagos desde Provincia, las revocaciones a los pedidos formales de la entrega del espacio y la incorporación del Intendente como figura mediadora entre la cooperativa y las instituciones locales (como Bomberos).

Encontramos en el testimonio de Montero algunas claves para reflexionar en torno al rol del Estado, su vínculo con la cooperativa y las diferentes orientaciones políticas que comenzaron a ser visibles hacia adentro de la misma. La coordinadora de Fortín establece una diferenciación desde el comienzo entre la propuesta de De la Iglesia y la de Martino, con quien ella se siente más afín. En esa disidencia el Estado aparece como un actor clave, aunque en un caso visto como “aliado” y en otro caso como “enemigo”. Incluso en su discurso

---

<sup>193</sup> Entrevista realizada en 06/2013

aparecen las palabras *guerra* y *batalla* para explicar este vínculo con el Estado, que “los manosea” constantemente. Esta tensión será constante en el accionar del grupo, y la figura del Intendente como mediador con otros poderes –tanto estatales como privados– irá generando una diferenciación cada vez más marcada con el poder municipal, que lentamente comienza a desaprobar (como ya hemos visto en el caso de la presentación del proyecto de ordenanza) las metodologías utilizadas por el grupo. Progresivamente, La Comunitaria orienta sus proyectos hacia ámbitos institucionalizados estrechamente vinculados con las funciones del Estado, radicalizando su posición y demandando los recursos adquiridos en distintas instancias de negociación y disputa política, como lo fue el PP.

#### **4. El teatro y la cooperativa: consensos y disidencias**

Nos interesa retomar las reflexiones con las cuáles cerramos el capítulo anterior, donde abordamos acciones concretas de la cooperativa y las tensiones que se generaron con otros ámbitos de poder, para repensarlas en función del análisis del texto dramático y su puesta en escena. Allí visibilizamos una clara fragmentación entre la actividad teatral y los proyectos que el grupo lleva adelante a través de la cooperativa, y esto nos devuelve la pregunta de Arendt: ¿quién es el “quién” de la acción en cada caso?

Como hemos afirmado, el vínculo histórico que existe entre el Grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia y La Comunitaria es indiscutible, porque no podemos concebir la existencia de la cooperativa, sin tener en cuenta el legado organizativo que dejó el grupo de teatro luego de la organización del IX Encuentro Nacional de Teatro Comunitario. El mismo fue un semillero donde germinaron los líderes que hoy coordinan las áreas de la cooperativa, y también un espacio de formación para vecinos que luego pasaron a formar parte de distintos partidos políticos que, como ya dijimos, elaboraron sus propios vínculos con el poder estatal y se desplazaron desde el espacio de la cooperativa hacia otras actividades dentro del ámbito administrativo<sup>194</sup>. También distinguimos entre dos lógicas distintas que estructuran y sirven de orientación al grupo de teatro y a la cooperativa, porque difieren en el tipo de “disputa”

---

<sup>194</sup> Nos detendremos en este punto en el próximo capítulo.

que entablan simbólicamente en sus construcciones discursivas y también en las acciones en el espacio público.

Consideramos que estas diferencias en torno al objetivo que persiguen y al modo de generar sus acciones, inciden en el tipo de adhesión que cada grupo genera: el grupo de teatro se reapropia de símbolos, tradiciones y prácticas sedimentadas en la memoria colectiva y reconfigura esos símbolos a través del lenguaje poético, buscando fortalecer el sentido identitario basado en el imaginario utópico de la comunidad armónica. La cooperativa, en cambio, genera una propuesta política alternativa a la considerada tradicional en estas comunidades, con un formato análogo al de los movimientos sociales contemporáneos, que retoma también elementos de la tradición cooperativista: la apelación a las herencias culturales y las relaciones afectivas intensas entre sus miembros (Carricart, 2012). En función de lo dicho anteriormente, podemos afirmar que la actividad estrictamente teatral y el proyecto social de la cooperativa comparten una base estructural, pero difieren en el modo que construyen y lidian con el *poder*.

Vale aclarar, sin embargo, que existen ciertas conexiones entre los modos de dar sentido que aparecen en las negociaciones del ámbito de lo político, y las construcciones narrativas de la obra de teatro, es decir, en su proceso de producción. En cuanto al ámbito político, retomamos el testimonio de Buil sobre las voces opositoras al proyecto de ordenanza y su llamado a negociar sin confrontar. Este miedo a la confrontación está, a su vez, enraizado en los modos de significar de los vecinos-actores, y se hicieron evidentes en el momento de incorporar escenas que podían generar conflicto en cuestiones del presente.

En relación a este tema, recuperamos la dialéctica que Ricoeur establece entre utopía e ideología. El autor afirma que la utopía se construye cuando la sociedad se proyecta y da una representación de sí misma. Ésta se convierte en ideología cuando se pone esta representación al servicio del proceso de legitimación de la autoridad (2000). Consideramos que La Comunitaria, al convertirse en un actor social con capacidad de presión sobre el poder estatal local, entabló una disputa política que hasta el momento el grupo de teatro no había decidido librar, ya que pasó del plano de la representación, a la *orientación política* de esa representación, a través de la construcción de proyectos concretos que disputan poder. Una

vez constituida, la cooperativa comenzó a desarrollar acciones que generaron tensiones con el poder estatal, las que se acrecentaron cuando De la Iglesia fue nombrada Jefa de Cultura del Partido, porque allí se agregó una batalla representativa dentro del mismo espacio administrativo-estatal y se abrió una nueva *coyuntura*.

En el próximo capítulo analizaremos el nuevo escenario que se abrió con el nombramiento de De la Iglesia, retomando reflexiones anteriores y complejizando las diversas dimensiones que conforman las fortalezas y debilidades de la construcción política desarrollada por el grupo.



## Capítulo VII

### “Desde adentro”. De la Iglesia como Jefa de Cultura

#### Introducción

En la tesis de Maestría elaboramos un perfil de María Emilia De la Iglesia, directora del Grupo de Teatro Popular de Sansinena y del Teatro Comunitario de Rivadavia, con el objetivo de comprender su trayectoria y la legitimidad construida como referente cultural de la región, desde que comenzó con los primeros talleres de teatro comunitario en Sansinena en el año 2006. Exploramos su historia familiar y los antecedentes sobre el trabajo de su padre, Osvaldo De la Iglesia, como uno de los emprendedores culturales del pueblo que dejó una huella en el imaginario colectivo del distrito, y abonó la consolidación de su hija como referente en la región<sup>195</sup> (Fernández, 2012).

Otro elemento importante en torno al rol de la directora fue su permanente relación con el Municipio y con el Intendente, ya que fue la representante de la “voz del grupo” y quien estableció las negociaciones de mayor calibre para conseguir recursos y apoyos. En su trayectoria se visibiliza una gran capacidad para convocar y coordinar grupos heterogéneos, masivos y de diversas características. Quien haya observado a De la Iglesia en acción se sorprendería del modo en que logra atraer y mantener la atención de doscientas personas en un ensayo, integrar a la dinámica de trabajo situaciones inesperadas o cambios bruscos en los cronogramas, e incorporar opiniones o reclamos de los vecinos. Detectamos, sin embargo, ciertas dificultades de la directora para delegar tareas y responsabilidades, lo que fundamentalmente en los primeros años de actividad del grupo generó complicaciones organizativas y una fuerte dependencia en torno a su figura. A partir del año 2010, con el desarrollo del Grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia, esta problemática se hizo más visible, razón por la cual se comenzaron a formar coordinadores locales y nuevas figuras de

---

<sup>195</sup> Nos referimos tanto a su trayectoria académica (Licenciada en Comunicación), actoral (actriz egresada de la Escuela de Teatro de La Plata), militante (en organizaciones sociales, durante diez años), y, desde los doce años como periodista en los diarios locales.

liderazgo con el fin de generar nuevos referentes que engrosen el listado de “voces autorizadas”.

Las gestiones para realizar la representación de *La historia se entreteje desde abajo y se cambia desde la comunidad* en San Mauricio, y para llevar adelante el Noveno Encuentro Nacional de Teatro Comunitario en el distrito, fueron dos instancias de negociación con el Municipio en donde De la Iglesia logró cumplir sus objetivos –conseguir recursos y apoyo del Municipio para las actividades- a pesar de las tensiones que impregnaron los intercambios. En la semana del estreno –que se realizó en el marco del centenario del Partido de Rivadavia- fuimos testigo de acaloradas discusiones telefónicas, reuniones y entredichos entre De la Iglesia, el Intendente y los directivos de distintas instituciones locales comprometidas en la organización del evento a través de su colaboración con logística o infraestructura. Si bien la Municipalidad decidió colaborar con recursos económicos y humanos (luminarias, personal de vialidad y policial para ordenar el tránsito y la llegada de los autos al pueblo de San Mauricio), los mismos tardaron en llegar, y debieron ser “reclamados” una y otra vez. Estas instancias se convirtieron, sin embargo, en oportunidades que el grupo aprovechó para visibilizar su capacidad de convocatoria y la presión que era capaz de ejercer en las instituciones locales.

Las polémicas notas publicadas por la directora en los medios locales y las acciones desarrolladas por La Comunitaria –presentación del proyecto de ordenanza, proyectos al PP y propuestas culturales- fueron marcando antecedentes del poder que iba adquiriendo progresivamente la cooperativa en la región, y, paralelamente, el fortalecimiento del liderazgo de De la Iglesia. Otro elemento a tener en cuenta fue la capacidad de intervención y la amplitud territorial que caracterizó las acciones del grupo a partir del estreno de la obra de teatro distrital. Una vez conformado este grupo de doscientas personas, todas las propuestas buscaron incluir de alguna manera a la totalidad de las localidades, o, en su defecto, generar estructuras que puedan replicarse de un pueblo al otro, como sucedió con el PP en González Moreno y Fortín Olavarría.

Este recorrido no es sorpresivo, en tanto De la Iglesia lo tuvo en mente desde el inicio de la actividad, tal como lo expresa en una entrevista que realizamos en marzo del 2010:

Acá en Sansinena y en González Moreno el teatro se ha transformado en un motor, pero que si solo se queda en eso no tiene mucha perspectiva de crecimiento. Lo que estamos haciendo ahora es vincularnos con las instituciones (escuela, sala, etc.)

Unos meses después, la coordinadora había profundizado su idea en torno a los futuros planes del grupo:

Creo que esto es una herramienta contrahegemónica, uno está luchando con un montón de otras interpelaciones, esta es una. El teatro no lo resuelve, si hay medios alternativos, si hay obreros organizados, si hay cultura comunitaria, entonces son interpelaciones más fuertes, y esto abona eso, pero por sí mismo no. No porque una persona participe del teatro comunitario le va a cambiar la vida, porque tampoco importa si le cambia la vida a nivel personal a él solo. Tenés gente que va porque se siente bien, pero la apuesta es por algo más grande, y para eso se necesita más de uno<sup>196</sup>.

En este punto, De la Iglesia coincide con Martino, quien afirma que:

No tiene que ser el teatro por el teatro mismo. A mí me parece que tiene que tener un sentido, yo lo veo como una herramienta, no como un fin en sí mismo. Por ejemplo hacer un centro cultural o fomentar otras cosas también sostiene al grupo de teatro. El teatro comunitario despierta conciencia política: la música también, el teatro es una expresión más completa de lo que querés decir, lo decís por el teatro. Es algo que mucha gente se pone de acuerdo y quiere decir<sup>197</sup>.

Consideramos que estos testimonios muestran la existencia de un “plan” más allá de la conformación del grupo de teatro, que es preconcebido desde el inicio por los “líderes” del grupo de Rivadavia. La claridad de los objetivos de ambos es una herramienta poderosa a la hora de poder aprovechar las *oportunidades que brinda la coyuntura*, y que a la vez son creadas por ellos mismos, con una orientación concreta hacia determinado objetivo.

Observamos que el vínculo permanente que la coordinadora y el grupo mantuvieron desde el año 2006 con el Municipio y el Intendente, se convirtió en una instancia de aprendizaje para ambos actores. En el caso del grupo de teatro y, personalmente para De la Iglesia, en el manejo de estrategias de gestión y modos de negociación; en el caso del Municipio, éste jugó un rol fundamental como intermediario entre el grupo y algunas instituciones de los pueblos, brindó recursos y adquirió visibilidad. El vínculo entre De la Iglesia y Sergio Buil fue estrechándose en el desarrollo de este proceso, a través del cual llegaron a conocerse en los modos de actuar y sortearon muchos momentos de tensión. Cuando a principio del 2013

---

<sup>196</sup> Idem, 10/2010.

<sup>197</sup> Manuel Martino, 10/2010.

Sergio Buil le propuso a De la Iglesia el cargo de Jefa de Cultura de Rivadavia, comenzó otra etapa en la trayectoria de la coordinadora, y también del grupo de teatro.

En el siguiente apartado exploraremos los modos en que este ofrecimiento impactó dentro del grupo de teatro, en La Comunitaria como actor social importante en la región, y en la vida cultural del distrito. Nos interesa explorar cómo quedó configurada la trama relacional entre la comunidad, la cooperativa y el Municipio; la modificación en las estructuras de poder; el posicionamiento de De la Iglesia dentro del grupo de teatro y su retirada como presidenta de la cooperativa.

### **1. Los temores**

Según los testimonios de los vecinos participantes, la propuesta de Sergio Buil no fue respondida de inmediato, ya que De la Iglesia consultó el ofrecimiento en una asamblea con los miembros de la Cooperativa. La directora recuerda que:

Lo charlé con la gente del grupo, me generó mucho miedo, mucha angustia, porque es una situación de mucha exposición. Si vos no tenés apoyo de la gente es difícil encarar una gestión de un espacio que es totalmente ajeno, que te chocás con trabas, con la burocracia. También con posibilidades de una caja para manejar, pero no es tan sencillo<sup>198</sup>.

Del testimonio se desprende que la aceptación del cargo despertó temor personal pero a la vez representó un desafío, ya que significaba la apertura hacia nuevas posibilidades en cuanto a recursos y gestión. Simultáneamente, la decisión de aceptar el cargo impactaría en el funcionamiento general de la cooperativa y en el trato cotidiano con los vecinos, reconfigurando las funciones hacia adentro del colectivo. Registramos también el surgimiento de resquemores entre los coordinadores locales. Martino afirma que si bien “ya todos se imaginaban que algo así iba a suceder”, tenían incertidumbre en torno al modo en que se desarrollaría la gestión.

Una vez que la directora aceptó, asumió el cargo como Jefa de Cultura en enero del año 2013. Los temores previos se hicieron más evidentes y, simultáneamente, se generaron nuevos. De la Iglesia afirma que:

---

<sup>198</sup> Año 2013.

Se modifican un montón de cosas. Compañeros preocupados por si los iba a abandonar. Estamos en un momento que primero fue muy duro. No salió nada mal, sí hay movimientos... de pensar en la lógica de que hacíamos algo, a que si lo hago yo desde la dirección de cultura porque no puedo pasar por encima de esas áreas, hasta si participo o no del grupo...<sup>199</sup>

Uno de los primeros desafíos que observamos fue el entrecruzamiento entre dos lógicas de construcción completamente distintas –la burocrática/estatal y la colectiva, de asamblea– que se enfrentaban en la práctica cotidiana de la directora. En el momento del ofrecimiento del cargo, los miedos de la coordinadora como de sus compañeros rondaban en torno al problema de la autonomía en la gestión, el vínculo con el grupo de teatro y la “pérdida de contacto” de la directora con los vecinos-actores. Fundamentalmente, se preguntaban cómo afectaría la aceptación del cargo a la dinámica cotidiana del grupo de teatro. Recordemos que en trabajos previos (Fernández, 2012), una de las principales problemáticas en torno a la proyección del grupo de teatro era el miedo de los vecinos-actores a que De la Iglesia deje su función de coordinadora. Incluso, muchos de ellos aseguraban que si María Emilia dejaba el teatro, éste iba a desaparecer, tal como había sucedido con su padre.

Por otro lado, nos preguntamos de qué modo afecta el nuevo cargo a la imagen y la legitimidad construida por la directora. Esta interrogante adquiere relevancia si tenemos en cuenta que una de las características de los pequeños poblados rurales, es la construcción de un fuerte imaginario que liga a *la política* con la corrupción, la negligencia y el peligro, cualidades negativas asociadas a la ciudad, en contraposición con el campo (Fernández, 2012). La asociación de la coordinadora a una facción política, su tilde de “funcionaria”, era pasible de generar resquemores y prejuicios, perjudicando la legitimidad construida hasta ese momento como referente cultural.

Observamos que otro de los temores que rondaba entre los coordinadores locales era que el teatro “se convierta en un teatro municipal”, tal como lo expresa Darío Fernández<sup>200</sup>:

Lo que uno no quiere caer es en ser un anexo de la municipalidad. Se discutió cuando María Emilia nos planteó el tema en asamblea del ofrecimiento. Y a ella le generaban muchas dudas y temores. Es importante marcar la diferencia con el Municipio, porque

---

<sup>199</sup> Entrevista realizada en 06/2013.

<sup>200</sup> 06/2013

muchas veces íbamos al choque con la Jefa de Cultura anterior, pero ahora es Emilia. Hasta ahora no nos perjudicó en nada, sino que nos benefició, porque no tenemos que pelear tanto.

Laura Montero agrega:

No nos sorprendió la propuesta de Buil porque venía desgastada la gestión en cultura ya, y nuestro movimiento iba superando de costado la gestión de ellos. Yo todavía estoy a la espera. En principio yo era de las que no apoyaba a Emilia en esto. Cuando Emilia lo planteó en el grupo en general apoyó, lo sintió como un premio. En el grupo de coordinadores la opinión está más dividida, porque algunos lo veíamos como una estrategia para cooptar al líder. Estamos tratando de dejarla de lado de la cooperativa, para luchar por algunas cosas que no podemos si está ella, porque la exponemos<sup>201</sup>.

Según los testimonios de De la Iglesia, ella conocía estos riesgos pero consideró que “era un desafío al que no podía decir no, y si decís que no tampoco después vas a poder lograr nada”<sup>202</sup>. Por eso aceptó el cargo bajo dos condiciones: garantía en la libertad de acción y la autonomía del grupo de teatro. La propuesta consistía en que ella seguiría siendo la coordinadora general del Teatro Comunitario de Rivadavia pero renunciaría como presidenta de La Comunitaria por la incompatibilidad con el cargo.

Observamos que la diversidad de opiniones en torno a este tema sigue vigente, y marca diferencias de perspectivas entre los coordinadores. En los siguientes apartados analizaremos cómo evolucionó la situación una vez que De la Iglesia asumió el cargo. Prestaremos principal atención a las acciones de La Comunitaria en este nuevo contexto, el desarrollo de los proyectos en marcha y la presentación de nuevas propuestas. Por otro lado, nos interesa dar cuenta de las transformaciones por las cuales atravesó el grupo de teatro a partir de la amplificación de actividades, y los modos en que las mismas repercuten en los vínculos entre el grupo.

## **2- Conflictos con la Municipalidad**

Al momento de realizar las últimas entrevistas a De la Iglesia para esta tesis, la directora se encontraba atravesando su sexto mes de gestión como Jefa de Cultura de Rivadavia. En el transcurso de ese tiempo registramos el desarrollo de un prolífico plan de actividades

---

<sup>201</sup> 06/2013

<sup>202</sup> 06/2013.

culturales para el Partido de Rivadavia, orientado en la perspectiva del proyecto latinoamericano *Cultura Viva Comunitaria*, que desarrollamos en el Capítulo III de esta tesis. En la reconstrucción que realizamos del desarrollo de esas actividades, la directora se encontró con dificultades de índole administrativa y política, fundamentalmente, porque la mirada sobre el desarrollo cultural que estaba en curso antes de su llegada, estaba en las antípodas del nuevo paradigma que la referente buscaba instalar.

Observamos que la idea de inclusión y libre acceso a las prácticas culturales, que nació con el teatro comunitario y luego se extendió a las otras propuestas artísticas del grupo –como las murgas o los carnavales participativos– encontraron resistencia en ciertos sectores del ámbito municipal, donde estaba fuertemente impregnada la idea de que el desarrollo cultural se manejaba puertas adentro del Municipio, a través de la organización de eventos que cuenten con la presencia de artistas reconocidos. En esta perspectiva, el epicentro de la “cultura” se aglutinaba en proyectos unidireccionales estipulados desde la dirección de cultura de la Municipalidad, sin convocar a la comunidad, ni registrar sus necesidades o intereses en materia cultural. En contraposición con este modelo, De la Iglesia estableció una política que buscó *intervenir* en el territorio y generar la participación de la comunidad; propiciar la creatividad a través de propuestas inclusivas y darles protagonismo a los vecinos de los distintos pueblos del distrito. Al respecto afirma:

El programa que implemento es el de la Cultura Viva Comunitaria. Se hacen jornadas en los barrios y programas desde lo comunitario. Tengo que ser coherente con lo que implemento y lo que pienso que es la cultura. La cultura es comunitaria, popular, y en el acceso de muchos al espacio. Empezar a instalar lo comunitario en otras áreas (...) Lo más importante es lo de los barrios: todo un mes se va casa por casa, trabajando con la gente preguntando quiénes son los artistas del barrio. Después se convoca a una asamblea para organizar un evento en el barrio, donde se organizan los roles, qué cosas se necesitan, y se organiza el cronograma y se hace un evento con juegos, un mural (una intervención en un espacio público), una charla y después una pintada. La gente se copa muchísimo, hubo ciento y pico de participantes en el último.

Distinguimos que uno de los elementos que diferencia la gestión actual de De la Iglesia de las anteriores es el trabajo conjunto entre la Municipalidad, los barrios y las instituciones, con los cuales se buscó generar vínculos y articular las actividades. Al igual que con la propuesta de teatro, se planificaron las actividades del Programa de Cultura Viva Comunitaria a nivel distrital buscando el involucramiento de todos los pueblos del Partido. Esta reconfiguración

del cronograma cultural del Municipio trajo consecuencias a nivel económico, que incluyeron la redistribución de recursos y el establecimiento de prioridades hacia actividades que otrora no habían sido planificadas ni financiadas por el Estado. Esto, a su vez, generó resquemores y tensiones con personas de la gestión anterior<sup>203</sup>.

Otra de las dificultades que registramos luego del nombramiento tuvo lugar en el manejo interno de la secretaría. De la Iglesia comenzó a trabajar como jefa de un área, lo que implicaba la concesión de cierto poder y toma de decisiones dentro de una lógica jerárquica muy diferente a la que regía el grupo de teatro. En ambos espacios ocupa un lugar de *liderazgo* pero las lógicas que atraviesan los espacios son distintas. Como Jefa de Cultura, De la Iglesia responde a un cargo político como representante de la comunidad, maneja un presupuesto para el área de cultura y tiene capacidad de decisión en torno a la distribución de los recursos<sup>204</sup>. Sin embargo, el obstáculo por ella señalado tiene que ver con los modos de abordar la función jerárquica dentro del área de cultura:

Lo que pasa es que tenés gente a cargo, que nunca tuve en mi vida. Y ellos están esperando que les des la orden, sino sienten que no hay autoridad. Hay ordenamientos en formas de decir y formas de hacer muy distintos. Son lenguajes distintos (...) al principio decían que era todo un despelote: “esta chica no quiere tener jerarquía”, decían.

Según los testimonios registrados, al inicio la gestión el trabajo cotidiano de la directora era solitario, ya que no contaba con un equipo conformado. Aproximadamente siete meses después de iniciada la gestión, se llevó a cabo un concurso público con prueba oral y escrita, para el ingreso de otro empleado en el área. En la última visita que realizamos al partido de Rivadavia –durante el Encuentro de Cultura Viva Comunitaria Argentina-Colombia<sup>205</sup>–, De la Iglesia afirmó que la organización del evento había sido difícil, porque algunos de los encargados de proveer los utensilios de cocina y las camas cuchetas donde dormirían los grupos invitados al encuentro no habían cumplido con los tiempos de entrega, o incluso algunos de estos elementos habían desaparecido. En ese momento, la directora admitió: “esta

---

<sup>203</sup> Nos detendremos en este punto más adelante.

<sup>204</sup> Este acceso a los recursos puede generar suspicacias debido a que, simultáneamente dirige un grupo de teatro que recibe subsidios del Municipio. trabajaremos este tema en el siguiente capítulo.

<sup>205</sup> El encuentro tuvo lugar durante los días 6, 7 y 8 de julio del 2013 en distintos pueblos del partido de Rivadavia.



semana estuve todos los días con la renuncia en la cartera”, y si bien finalmente no la presentó, este hecho visibilizó una situación de tensión que atravesó toda la gestión.

### 3-¿Conquista o desarticulación?

En el intento de no crear confusión en el lector, llegado este punto creemos necesario dar una mirada retrospectiva, para comenzar a dilucidar discursos, modos de percibir y actuar de los coordinadores y del Intendente. Es importante comprender que toda acción llevada adelante por De la Iglesia, está atravesada por intensas discusiones que la directora mantiene con Martino, con los coordinadores locales, e incluso con el Intendente. Estos intercambios son instancias de reflexión necesarias de reconstruir, para dar cuenta de que cada decisión, estrategia o paso dado por el grupo, no es aleatorio ni fruto del impulso.

Como afirmamos con anterioridad, aun dentro del núcleo duro de “dirigentes” que lideran la cooperativa y el grupo de teatro, encontramos opiniones dispares en torno al nombramiento de la directora del grupo de teatro para ocupar un cargo municipal. Estos puntos de vista responden a ideas preconcebidas en sobre el rol del Estado y la lógica política. A medida que La Comunitaria fue desarrollando trabajos de mayor intervención en la comunidad, se pasó de una actividad meramente cultural<sup>206</sup>, a la incorporación de problemáticas y demandas sociales –como el desempleo- estas discusiones adquirieron nuevos matices donde el papel del Estado resultó ser fundamental. Cuando Buil le ofreció el cargo a la directora, estos sentidos se pusieron en debate, parte del cual reconstruiremos a través de un diálogo que registramos entre Emilia De la Iglesia y Manuel Martino:

**Martino:** Yo pienso que el municipio se preocupa más por la imagen que por el trabajo real. Es una picadora de carne donde van pasando funcionarios, los utilizan, y cuando no servís mas te tiran. Emilia es un *emergente* de un proyecto comunitario, es la líder del proyecto. Las estrategias de los gobiernos es *cooptar* la cabeza, *municipalizar* todo y destruirlo. El riesgo de Emilia es que termine siendo una funcionaria pública, una directora de cultura. Pero creo que si no hay una organización que le marque el paso se la comen cruda. Se juntan al reunionismo, el funcionario, la imagen. Vienen de las bases y cuando llegan a ser funcionarios se olvidan de la gente. Ella (por María Emilia) tiene que entender que los cargos son para personas comunes y silvestres, y en algún momento te toca transitoriamente ser directora de cultura. Sino empieza a hacer cosas para perpetuarse...

---

<sup>206</sup> Esto no significa desconocer las implicancias que la actividad teatral tuvo en la vida cotidiana de los miembros del grupo, en los lazos de sociabilidad y la construcción de nuevos sentidos en los sujetos.

**De la Iglesia:** es que siempre el estado se concibió como un lugar de traición. Por eso hay una desconfianza. Antes estaba el estado que existía y estaba bueno que interviniera. Para mí sería lo ideal que el estado pudiera estar presente, y la cultura debería ser el acceso a todos.

**Martino.** Para mí los movimientos sociales sirven para marcar el rumbo. Porque si eso se apaga (los espacios no gubernamentales), el municipio tiende a cooptar...

**De la Iglesia:** es que muchos espacios surgen por ausencia del estado. Entonces si tenés resortes institucionales que te permiten hacer cambios, hay que apropiárselos. Pero no hay que negociar las ideas. Si mi función no sirve para eso me corro.

**Martino:** pero no lo vas a hacer desde la dirección de cultura. En sí la dirección de cultura no es nada si no hay organización.

**De la Iglesia:** es que vas más rápido. Hay que apropiarse, no hay que tener miedo, y si no sirve te tenés que correr. Hay cosas instaladas que no podés desconocer (lo que la gente le interesa). No podés hacer ni todo comunitario o enfrentándote con todo el mundo porque no piensan como vos. Porque para eso está la organización que se construyó y va a trabajar en ese sentido. El tema es que es parte de un proceso. Eso no te tiene que comer la cabeza, no enroscarte con boludeces (sic). Es un equilibrio y tenés que tener la mente muy fría un temple tremendo... es un ejercicio porque sos la directora de cultura de todo un distrito y además la directora de un teatro comunitario y esa es tu base y es lo que hizo estar ahí. Porque sino te olvidás de donde partís y donde nacés.

**Martino:** igual Emilia tiene formación. Que no sé si todos la tienen. Algunos son más técnicos. Ella también tiene ambición, que no quiere vivir con su tarea solamente. Está formada, tampoco es un bebé de pecho.

La postura de Martino es compartida por otros referentes locales. Darío Fernández apunta:

María Emilia está haciendo de juez y parte al mismo tiempo. Hoy el Intendente la puede llamar y darle un reto. Hace un año no lo podía hacer porque se podía reír y darle un portazo (...) Llegadas las elecciones creo que ella va a tener que salir a la calle a hacer campaña. Es una figura política ahora, y es representante del gobierno local. Quiera o no quiera. Creo que fue una necesidad del Municipio, porque la propuesta cultural que había era decadente. Y Emilia les sirve y es una persona a la cual no pueden tener controlada del todo.<sup>207</sup>.

Montero afirma:

Veo que es una cosa el intendente y otra cosa es el equipo que lo rodea. Por ejemplo la otra directora de cultura la influenciaban para un lado que con Emilia no pueden y ella eso lo está sufriendo. A mí no me gustan, me parece que la desgasta, quizás ese es el objetivo encubierto: desgastarla (...) Se hace un juego siempre, porque están subsidiados por ellos, etc. No somos totalmente independientes pero tampoco queremos terminar

---

<sup>207</sup> 06/2013

siendo el elenco municipal. Hay gente del grupo con la que queremos lograr un autonomía, a lo mejor nunca llegamos pero bueno<sup>208</sup>.

Si exploramos estos testimonios encontramos claves de lectura que visibilizan distintas concepciones en torno al rol del Estado, al lugar que debe ocupar De la Iglesia y al vínculo que debe tejerse entre la cooperativa y el Municipio. Para Montero, el Estado no sólo es una amenaza porque podría “neutralizar” la figura de la directora, sino también por la posibilidad de que el grupo comience a generar un vínculo de dependencia con el Municipio. Sin embargo, la coordinadora de Fortín admite que la Municipalidad es el organismo que más ha contribuido con el grupo –a pesar de las tensiones que se presentaron durante los últimos 7 años– y que es fundamental contar con los fondos que ella provee en forma de subsidios para que muchos de los proyectos puedan continuar. Su propuesta apunta a que el grupo pueda desarrollar herramientas de auto sustentabilidad para afrontar los gastos que surgen en los talleres, y que adquiera nuevos conocimientos en materia de gestión para negociar y solicitar subsidios a otros organismos provinciales o nacionales, y que no quede el Municipio como único proveedor de recursos al cual recurrir.

Recuperando lo anterior, consideramos que el grupo “puede entrar en alianzas que implican hegemonías de unos sujetos sobre otros” (De la Garza, 1992: 46), y observar estas dinámicas nos permite ver su *capacidad de luchar por la hegemonía*<sup>209</sup> como potencialidad, de acuerdo a las posibilidades presentes en el contexto y en el grupo. Recuperamos la existencia de una zona gris entre lo instituido y lo “emergente” señalada por Muñoz (2006), porque da cuenta de una frontera cargada de tensiones que se despliega en la interacción permanente entre la Cooperativa y el Municipio. Esta interacción se torna más explícita en las palabras de Williams: “todas las iniciativas, aun cuando asuman configuraciones manifiestamente alternativas o de oposición, en la práctica se hallan vinculadas a lo hegemónico” (2009: 157).

Esta perspectiva nos lleva a comprender la trayectoria del grupo como un *proceso*, a través del cual el Estado, quien detenta el poder hegemónico, desarrolla estrategias de construcción de poder que entran en diálogo y tensión con otras estructuras de poder, como lo es la

---

<sup>208</sup> 06/2013

<sup>209</sup> De la Garza se refiere a la capacidad de “influir en la reconfiguración de las identidades de los otros a partir de una configuración que parece más fuerte y atractiva, más viable” (1992: 46).

cooperativa. En relación a ese diálogo, los coordinadores construyen diversos sentidos en torno al Estado, los cuales, retomando la reflexión de Cortés, nos hablan de “las potencialidades transformadoras que tiene la organización” (2008: 26), de su capacidad de flexibilidad para la negociación, de las fronteras que se establecen entre “lo negociable” y lo “no negociable”. Este terreno de constante disputa se nos presenta fragmentado hacia adentro de la cooperativa: aparece, por un lado, una demonización del Estado como agente catalizador y neutralizador de organizaciones alternativas, capaz de aniquilar el *poder* de los líderes a través de la burocratización y mantener intacta su hegemonía (postura compartida por Martino, Fernández y Montero), y por el otro, como un actor fundamental “con el cual” construir alternativas al modelo cultural vigente puesto que es justamente quien detenta el poder hegemónico (postura de De la Iglesia).

Observamos que otra de las tensiones fue el doble rol que De la Iglesia asumió, como jefa de cultura y directora del grupo de teatro. Esta tensión atravesó la dinámica cotidiana de las reuniones del grupo, la relación entre la cooperativa y el Municipio, y su relación con el Intendente. En torno a la convocatoria de De la Iglesia para el cargo, Buil afirma que:

Yo la convoqué a María Emilia por su visión de cultura. Si fuera por su organización no. Pero también entiendo que lo tiene que aprender. Creo que Emilia organizada tiene un potencial extraordinario. Y también entiendo sus roles: ella hoy está en un proceso donde no sabe si es directora de cultura o del teatro comunitario. No tiene que elegir, sino diferenciar. A mí me interesa no perder todo (...) el grupo no puede venirse abajo porque ella esté ocupando este rol, y ella tiene que comprender eso. Es que de joven te querés comer el mundo y todo lo que te ofrecen lo agarrás. Al principio te hacés carne de todos los reclamos<sup>210</sup>

Observamos en el testimonio, que la indefinición de roles marcada por Buil refiere principalmente al modo en que De la Iglesia, como funcionaria pública, enfrenta las demandas y el obrar de la cooperativa. Si la Municipalidad es la encargada de proveer subsidios y de ejecutar los pagos convenidos por el PP, a la vez que intercede frente a instituciones y otros organismos en procesos de negociación, su doble rol de directora y funcionaria la ubica en una posición entre estratégica y comprometedora. Estratégica, porque tiene el acceso a los recursos y la posibilidad de gestionar “desde adentro”. Comprometedora, porque su responsabilidad como funcionaria debe contemplar una diversidad de situaciones,

---

<sup>210</sup> Sergio Buil, 06/2013

proyectos e iniciativas que exceden al grupo de teatro, y hacia las cuáles debe mostrar idéntica prioridad. Es quizá en ese momento bisagra, fronterizo, donde se torna peligrosa la nueva función y puede generarse un desequilibrio que haga tambalear al grupo de teatro, o lo “municipalice”, tal como temían Martino, Montero y Fernández.

Estos temas fueron y son reflexión de los coordinadores. Tal como afirmó Buil, el grupo de teatro y el Municipio tienen distintos lineamientos y formas de proceder y negociar. El grupo ha intentado mantener una postura firme frente a los cambios, buscando posicionarse como actor de presión, independientemente de su vínculo con la directora. Consideran que de este modo se evita la posibilidad de caer en el favoritismo y los conflictos que esto pudiera ocasionar. En ese sentido, los reclamos y los pedidos se ejecutan de la misma manera que se han hecho siempre, aun con De la Iglesia como autoridad, y es justamente esta postura la que incomoda a Buil, quien considera al grupo como “institucionalmente inexperto”, por elegir la vía de la confrontación y no la del *consenso*. Rechaza la *metodología* de negociación del grupo porque va “al choque”, y considera que las diferencias a nivel interno perjudican al grupo que no puede ponerse de acuerdo. Por otra parte, no coincide con la postura del *hacer ante todo* que siempre caracterizó al grupo, donde lo importante es lograr el objetivo y no dejarse influenciar por las dificultades que se presentan. Así lo explica Buil:

Con las instituciones yo trabajo muy bien, aunque sean de otra filiación política. Creo que en eso está fallando el grupo de teatro comunitario, porque a veces terminan encerrándose y no aprovechan todo lo que la comunidad les brinda. A veces tengo que intervenir porque no comprenden que no es fácil hacer algo si llueve, por ejemplo. Si fueran más flexibles (...) cuando tomás participación en algo comunitario, eso tiene sí o sí que iniciarse en un diálogo y en posiciones donde todos sedemos. Y a veces se genera la idea, se fortalece la idea en el grupo y cuando vas a enfrentar es difícil ceder. Va de la mano del esquema de teatro comunitario, porque se rompe lo institucional. (...) Es una cuestión humana, “vamos a pedirle al Intendente”, y yo desde mi rol tengo que ver en general. No es lo mismo el dinero un año que otro, o no es fácil conciliar lo que piensa la comunidad en su conjunto (...) Lo que no se puede es generar conflicto. Siempre los hay, porque es imposible que no los haya, pero me parece que en eso deberían ser más abiertos<sup>211</sup>.

Registramos que esta diferenciación de criterios generó varias discusiones entre el intendente y De la Iglesia, donde se evidenciaron desacuerdos en torno al manejo institucional y la

---

<sup>211</sup> 06/2013

decisión de financiar actividades que la gestión no consideraba como prioritarias. Uno de esos casos se vinculó con la participación de De la Iglesia en el Primer Congreso de Cultura Viva Comunitaria, que se realizó del 17 al 22 de mayo del 2013 en La Paz, Bolivia<sup>212</sup>. Allí el Municipio cubrió los gastos del viaje, lo que despertó reclamos dentro del propio organismo estatal. Buil recuerda:

He tenido funcionarios acá que terminaron llorando por la calentura y perder bastante tiempo en explicarles que esto tiene que ver con una política de cultura, con apertura y participación. O a veces cuestiones de desorganización, que no te avisan. Y no se comprendía que las cosas se hacían con ganas. Tiene que ver con una falta de experiencia en lo institucional. Te imaginás los choques con el Municipio<sup>213</sup>.

A pesar de las disidencias en torno a las metodologías de trabajo implementadas desde la gestión e impulsadas por la directora en su rol de Jefa de Cultura, las actividades propuestas por el Programa de *Cultura Viva Comunitaria* lograron implementarse durante el año 2013. Si comparamos el presupuesto municipal destinado al área de cultura de los años 2012, 2013 y 2014, observamos un crecimiento sostenido hacia el 2013<sup>214</sup>. Esto demuestra que, por lo menos en el periodo de la gestión de De la Iglesia, los recursos para cultura aumentaron, y las propuestas presentadas lograron concretarse. En el Informe de Gestión del Área de Cultura de la Municipalidad de Rivadavia se detallan las actividades que se llevaron a cabo en ese periodo<sup>215</sup>:

Durante el año 2013,

- Se reabrió el *Cine Teatro de América* – que cuenta con una capacidad para 550 personas –. Desde su apertura, las instalaciones funcionan como un cine local donde se proyectan películas todos los fines de semana y se realizan diversas actividades culturales, encuentros y festivales.

---

<sup>212</sup> Para más datos ingresar en: <http://culturavivacomunitaria.org/cv/>

<sup>213</sup> Buil, 06/2013

<sup>214</sup> En el año 2012 se destinaron a Cultura 1492288,93, en el 2013, 2364579,98, y en el 2014, 2885889,23. En el año 2012 el porcentaje del presupuesto para esta área era del 1.60 %, mientras que en los dos años posteriores, subió a 1.77 % (Fuente: Municipalidad de Rivadavia).

<sup>215</sup> Fuente: Municipalidad de Rivadavia (Año 2013; enero, febrero y marzo del 2014)

- Se llevaron a cabo talleres artísticos para niños, jóvenes, adultos y adultos mayores, en los que participaron más de 900 vecinos.
- Se realizaron cuatro encuentros de referentes culturales donde se compartieron experiencias innovadoras de trabajo cultural a nivel nacional.
- Se celebraron los aniversarios de todos los pueblos del distrito con actividades culturales y artísticas de acceso gratuito.
- El Grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia participó del Primer Festival Internacional de Teatro Comunitario en Montevideo, del Primer Congreso de Cultura Viva Comunitaria en Bolivia, organizó en Rivadavia el Encuentro de Cultura Viva Comunitaria Colombia-Argentina y llevó su experiencia de gestión cultural al 2do Seminario Internacional de Cultura Viva Comunitaria que se realizó en la Municipalidad Metropolitana de Lima.
- Se organizó el 3er Encuentro de Narradores, con espectáculos de narración oral gratuitos en escuelas de todo el Distrito.
- Se llevó a cabo el Ciclo de Talleres en el Cine Teatro donde participaron todos los pueblos y la ciudad cabecera durante dos días, exhibiendo todas sus producciones artísticas.
- Se replicó la celebración de los Carnavales Participativos iniciados en el año 2012
- Se implementó un programa para incentivar las producciones de los artistas locales. La primera etapa de este programa consiste en recorrer las casas de los “artistas locales” de los distintos barrios del pueblo. Luego se convoca a una asamblea para organizar un evento en el barrio, donde se organizan los roles, qué cosas se necesitan, y se establece un cronograma de actividades. El evento barrial – que incluye juegos, una intervención en un espacio público y una charla abierta – se realiza en articulación con las instituciones del barrio. Durante el año 2013 se convocaron a más de 1000 vecinos-artistas de diferentes artes en diversos eventos barriales y regionales, generando lazos con las instituciones intermedias – ya sean artísticas, educativas, sociales, de salud, religiosas – para llevar adelante proyectos culturales conjuntos.

Durante el año 2014,

- Se realizaron todos los fines de semana peñas folklóricas y festivales de rock en espacios al aire libre en todo el Distrito de Rivadavia.
- Se llevaron a cabo 25 talleres culturales en el Departamento de la Juventud y pueblos, en articulación con las Escuelas de Verano.
- Se realizó la tercera edición de los Carnavales Participativos donde participaron más 3.850 personas que desfilaron con comparsas, murgas y carrozas en el mes que duraron los carnavales.
- Se organizó junto al Consejo Provincial de Teatro Independiente el 3er Encuentro Regional de teatro, con más de 10 obras teatrales de la región que se presentaron en el Cine Teatro y la Escuela N°6.

Creemos que con la llegada, por un lado, de la directora a la jefatura de cultura del distrito, y por el otro, de La Comunitaria como actor social de relevancia capaz de dar batalla en la construcción de sentidos alternativos, se instala en el Partido una trama en el ámbito político que abre una nueva etapa para el grupo de Rivadavia. Analizar el nuevo mapa y sus reconfiguraciones arrojará en luz en torno a la potencialidad del grupo en el intento de realizar cambios en el seno mismo del poder y su capacidad de acción en el contexto específico.

#### **4-La Comunitaria: nueva idea del grupo**

La apertura del proyecto político de La Comunitaria y su proceso de institucionalización impactaron en la imagen que el grupo había construido de sí mismo. Como afirma Matías Sánchez: “Ahora, se habla de nosotros, ahora somos escuchados, en el pueblo y en el partido, y en otros lados también. Y eso te abre puertas”.<sup>216</sup>

Por su parte, Montero considera que la legitimidad ganada por el grupo puede traer consecuencias negativas en torno su posicionamiento dentro del ámbito político-institucional, puesto que atemoriza al poder y lo pone a la defensiva:

---

<sup>216</sup> Vecino de González Moreno y miembro del grupo. 06/2013



Creo que se ha hecho tan grande nuestro movimiento de teatro comunitario que asusta a las viejas estructuras. Como que lo ven como un movimiento político competitivo y no nos ven como un modelo social y cultural que estamos tratando de implementar a llevar a pensar que el vecino se transforme, a que piense de otra manera. Viste que en esta vieja estructura de pensamiento todo lo que se me opone le tengo miedo.<sup>217</sup>

Consideramos que el grupo forjó una intencionalidad clara cuya meta era el involucramiento con el territorio y las comunidades de manera concreta y específica, a partir de las necesidades que iban surgiendo. La estructura organizativa se complejizó por su diversificación territorial y por la urgencia por sostener los proyectos iniciados en cada localidad, lo que implicó la creación de una estrategia de coordinación conjunta pero con “sedes” en los distintos pueblos. A su vez, como vimos en los capítulos IV y VI, a medida que reconstruimos las condiciones de surgimiento y el desarrollo del grupo, registramos que el *hacer ante todo* se convirtió en una política de acción del grupo, que sostuvo un tiempo de trabajo independiente de los patrones estatales y burocráticos. Si bien los miembros de la Cooperativa no desdeñan la colaboración del Municipio –más bien la fomentan- no esperan a contar con los recursos para llevar a cabo la acción, sino que organizan redes que involucran a otros sectores de la comunidad (fundamentalmente instituciones), y logran actuar de manera autónoma.

Consideramos pertinente dar cuenta de las percepciones de los vecinos participantes en torno a la actividad que desarrollan y la imagen que construyen de sí mismos como vecinos-actores con derecho a intervención en el ámbito político que va más allá del grupo de teatro. Al respecto, Diego Pallero afirma:

Si somos un grupo de teatro comunitario, nos tenemos que involucrar con la comunidad. Nos gusta involucrarnos con el resto de las problemáticas porque nosotros también lo decimos en nuestras obras entonces tenemos que ser coherentes, con lo que expresamos a los vecinos (...) Hacete cargo, si te gusta hablar<sup>218</sup>

Giménez agrega:

Nosotros sabíamos que iba a ser grupo de teatro, pero que desde el principio estaba abierta la posibilidad a trabajar con otras cuestiones sociales (...) nosotros elegimos construir muchas cosas, ir hacia muchos caminos, abrir y diversificarnos y también

---

<sup>217</sup> Montero, 06/2013

<sup>218</sup> 06/2013

resignar, nuestros productos no son de extrema calidad, pero vamos hacia la integración de muchos sectores.

Tanto Pallero como Giménez pertenecen al pueblo de González Moreno, al que hemos caracterizado como uno de los más activos del Partido. Consideramos que sus puntos de vista están atravesados por la idea general que subyace en las acciones del grupo: que el teatro comunitario, como herramienta de convocatoria y juego, sea la puerta de acceso a proyectos de intervención social y política concretos en la comunidad rivadaviana.

#### **4.a. González Moreno y el Presupuesto Participativo 2012**

En la reconstrucción de las actividades del grupo de Rivadavia encontramos una serie articulada de acciones y coyunturas que, juntas, hicieron posible que el grupo llegue a la instancia actual. Esta situación adquirió fortaleza desde la organización del encuentro nacional, porque fue a partir de éste que se necesitó crear una cooperativa para gestionar y manejar los fondos, darle un marco institucional y nuclear a los proyectos en marcha. Con La Comunitaria surgieron nuevas necesidades y preguntas en torno al funcionamiento de la cooperativa y los grados de participación. Como vimos en capítulos anteriores, en ocasiones la estructura creada tambaleó y necesitó un reordenamiento de tareas y responsabilidades porque la mayoría de personas que se encargan de sostener la cooperativa son las mismas que forman el grupo de teatro, coordinan los talleres de oficio, y organizan las actividades culturales (carnavales participativos, murgas) y se ven sobrepasadas de tareas.

En el caso de González Moreno, la presentación al PP del año 2011 dejó un saldo de aprendizaje importante en cuanto a estrategias de gestión, búsqueda de aliados y manejo de vínculos para la construcción del proyecto político. Sin embargo, cuando el grupo volvió a presentar una propuesta en el año 2012, no obtuvo la misma recepción. A diferencia del proyecto del 2011, que planteaba el uso de los fondos para la creación de una iniciativa laboral que beneficie a toda la comunidad, en el año 2012 el grupo apostó a una consigna que conjugó “educación y trabajo”; los fondos, en caso de ganar el PP, se subdividirían entre distintas instituciones educativas (jardines, escuelas), los talleres de oficio, recursos para *Buscando Huellas* y pequeñas obras de infraestructura, como la iluminación para la parte de atrás de las vías. El grupo buscó concatenar varias demandas en un solo proyecto, ya que

consideró que adquirirían más fuerza y tendrían más posibilidades de ganar, a la vez que se verían beneficiadas distintas instituciones.

Según los testimonios de los vecinos de González Moreno, las autoridades municipales coordinadoras del PP prohibieron la participación de proyectos compuestos por varios sectores, y la propuesta del grupo no pudo presentarse a votación. Las nuevas reglas establecían que, a diferencia de fondos recibidos en los PP anteriores donde los montos sobrantes se derivaban a las propuestas que seguían en el orden de mérito, siempre decidido por cantidad de votos, el proyecto ganador cobraría la totalidad del dinero, aunque existiera un sobrante. Por otra parte, los vecinos afirman haber solicitado a la Municipalidad la entrega del reglamento, y no haber recibido respuesta al respecto. La misma suerte hemos corrido desde nuestro lugar de investigadores al solicitar este documento a las autoridades del Municipio de Rivadavia.

Observamos que la ausencia de documentación disponible se suma al incumplimiento de las decisiones que se tomaron previamente en las asambleas, tal como sucedió en la asamblea del Presupuesto Participativo 2014, cuando se decidió que los últimos proyectos ganadores no se podrían presentar hasta el año siguiente a la finalización de la obra, y que si la misma volvía a salir ganadora por segunda vez consecutiva, el plazo para su próxima participación se extendería a 3 años. Esta reglamentación decidida en asamblea en González Moreno y América se modificó, estableciendo que las instituciones ganadoras se iban a poder presentar pero a mitad de presupuesto. Bajo esta nueva reglamentación el Club Independiente de González Moreno terminó la cancha de su club (lo cual había votado la gente anteriormente) y se volvió a presentar en el 2014.

El motivo de estas decisiones aun es materia de debate entre los miembros del grupo, quienes afirman que los mecanismos reglamentarios son confusos e inexactos, y que las decisiones o la falta de ellas se debe, en última instancia, a la resistencia al cambio y a la injerencia de otros factores en las esferas del poder. Pallero afirma que:

Uno sospecha de que te quieren bajar, porque es lo que surge cuando planteas algo diferente. Está toda la contra, la crítica. Si bien hay reuniones para ver si los proyectos

representan al pueblo y ver la inserción social, no hay reglamento (...) desde el principio te quieren ligar a un partido político.<sup>219</sup>.

Al respecto, Ramallo agrega:

Decían que los del teatro querían estar en todos lados y ganar todo. Te lo digo como parte de una cooperativa, alejada del teatro. Y se empezó a ver la fuerza, que asusta. A mucha gente no le gustó! También se empezó a ver la fuerza porque ganamos el primer presupuesto y el segundo teníamos mucha gente que nos apoyaba y estábamos con educación<sup>220</sup>.

Los vecinos participantes de la cooperativa sostienen que los problemas mencionados respecto de las decisiones políticas responden también a un facilismo que está muy afincado en los organismos institucionales, que hay una tendencia creciente a que una sola institución gane el PP porque esto facilita el proceso en términos administrativos. Además, los proyectos cuyas propuestas requieren de todo el dinero de la partida, suelen provenir de instituciones fuertemente arraigadas y con mucho apoyo en la comunidad, como por ejemplo el Club Barrio Norte de América, que junto con otro club propusieron que el PP se destine a construir una cancha de hockey con césped sintético. Los miembros del grupo caratularon a esto como “una locura”, y sostuvieron que “todos quieren edificar, el sueño de ser el faraón del distrito”<sup>221</sup>. Frente a esta perspectiva los miembros de la cooperativa proponen que se distribuya el dinero y no quede en una sola institución, para lo cual se tendría que plantear, como criterio fundamental, la necesidad y el interés colectivo. Al respecto, Ramallo afirma que “con la plata que se usó para la cancha se hacían tres proyectos, y sin embargo nadie pensó en eso”<sup>222</sup>. Para Giménez, esto se debe además a la lucha por mantener la hegemonía, pues aceptar el interés colectivo como factor de decisiones sería poner en jaque los criterios que hasta aquí la habían sostenido: “hablan de la participación ciudadana, pero se hace todo muy rápido. Darle el poder y la fuerza a la gente da miedo. En definitiva, las autoridades políticas no quieren que haya mucha movilidad de agrupaciones”.

---

<sup>219</sup> 06/2013

<sup>220</sup> Habitante de González Moreno, 06/2013.

<sup>221</sup> Giménez, 06/2013

<sup>222</sup> Ramallo, 6/2013

Simultáneamente con el fortalecimiento interno del grupo y la consolidación de su imagen hacia el exterior, observamos la tendencia hacia un cambio en la percepción sobre el grupo, orientada hacia la negatividad. Consideramos que esta transformación está vinculada a la diversificación de las actividades, fundamentalmente a la incursión del grupo en el ámbito institucional y político; porque por un lado, se activan los imaginarios de “peligrosidad” vinculados a la política, por el otro, adquiere protagonismo el grupo como actor social y político fuerte, lo que también genera recelo y temores por su capacidad de acción y masividad.

#### **4.b. Los jóvenes en América**

Incluimos este apartado en torno a la experiencia de los jóvenes en América, porque consideramos que contribuye a la visibilización de cómo La Comunitaria funciona como un espacio de formación política para los jóvenes que participan en ella.

En el año 2013, un grupo de jóvenes del Instituto de América presentó una propuesta al Presupuesto Participativo llamado “Talleres de oficio. Capacitar, producir y organizar”<sup>223</sup>, el cual se denominó, coloquialmente, el *Proyecto 7*. La idea fue impulsada de manera especial por Leandro Casarete, un joven de 15 años nacido en América que desde el año 2010 participa del teatro. Leandro fue uno de los delegados que viajó en representación del grupo al Primer Congreso de Cultura Viva Comunitaria realizado en Bolivia, desde dónde el joven trajo iniciativas:

De Bolivia me traje muchos pensamientos, muchos progresos. También dimos a conocer a nuestro Partido y específicamente la actividad que hacemos con la cooperativa por toda Latinoamérica. Lo que no quería era que todo eso que había aprendido teóricamente se coma a la práctica. Entonces tenía que algo tenía que hacer, y ya conociendo lo que se había hecho en González Moreno y en Fortín Olavarría, de crear talleres de oficio, me gustaba replicar esa idea en América.

Leandro le propuso a un grupo de compañeros presentar este proyecto al PP, y ellos aceptaron. Incluyeron talleres para capacitar en oficios que consideraron que faltaban en el

---

<sup>223</sup> Casarete explica que, a diferencia de “González Moreno Crece”, ellos tuvieron que poner un título que haga explícito el contenido del proyecto porque no tuvieron la posibilidad de los vecinos de González Moreno, de explicarle a la comunidad de qué se iba a tratar, porque América es una ciudad más grande, donde la gente va a votar directamente el proyecto que quiere.

pueblo, como herrería (que incluía la compra de un torno para tornería), electrónica (técnico reparador), colocación de durlock en seco (que era poca inversión) y taller de mecánica para motos –para atraer a los jóvenes- y mecánica general. La idea era generar fuentes de empleo a través de una cooperativa de trabajo y capacitar a los jóvenes que no pueden ir a estudiar a las universidades. Para captar el interés de los vecinos, cuenta Leandro qué medios utilizaron:

Nosotros ya sabemos cómo son las reglas del juego, y tuvimos un rango de votos parecido al de instituciones ya consolidadas como el Instituto de Formación Profesional o el Hospital. Tuvimos mucha ayuda de Manuel (Martino) y de los capacitadores de González Moreno. En la campaña le pedimos a la directora si podíamos contarles a todos la propuesta, hicimos muchos carteles para pegar, folletos, salíamos a repartirlos, hicimos con cartón unos carteles de “7” amarillos. Teníamos que visibilizarlo, que se enteren que haya un proyecto n° 7 que era para pedir trabajo. Hablábamos con la gente, en los canales nos hacían publicidad. Nos parecía mejor hablar con la gente que dejar el folleto nada más<sup>224</sup>.

El *Proyecto 7* se trató de una propuesta ideada por adolescentes de no más de 16 años, y quedó en el octavo lugar<sup>225</sup> –con 65 votos- , en una cantidad total de nueve proyectos. La presentación de este proyecto fue un logro del trabajo del grupo de teatro y de la cooperativa, pues Leandro es uno de los integrantes más involucrados en ambos. El joven recibió asesoramiento de compañeros de otros pueblos, fundamentalmente de Martino y Montero.

Otra acción llevada adelante por el grupo de América, fue la gestión y obtención de un tinglado, donado por el Municipio, que actualmente está en la última etapa de refacción<sup>226</sup> y donde se llevarán a cabo actividades culturales para toda la comunidad.

En el siguiente apartado retomaremos reflexiones anteriores en torno a los modos de construcción de poder de La Comunitaria, los posicionamientos políticos de los líderes, y las tensiones que generó la asunción de la directora en el nuevo cargo político. Haremos un intento por articular estos elementos, con la intención de generar nuevas miradas en torno a la capacidad del grupo para sostener la estructura creada y constituirse como actor político e institucional capaz de disputar batallas, tanto en el ámbito social como simbólico.

---

<sup>224</sup> 07/2013

<sup>225</sup> Ver recuerdo en el anexo 18

<sup>226</sup> Ver ANEXO 19

## 5. La Comunitaria: semillero de referentes políticos

### 5.a. Reconocimiento/ miedo

Si damos una mirada retrospectiva de lo que hemos dicho hasta ahora, podemos ver que a partir de que el grupo constituyó la cooperativa La Comunitaria, gestó una serie de acciones que desbordaron lo artístico, para intervenir en el plano político y el social. Estas intervenciones generaron transformaciones en los pueblos del partido, y provocaron reacciones en la comunidad que distan de ser homogéneas, ya que registramos tanto adhesiones como rechazos. Las primeras se visualizan en el apoyo que el grupo recibió en la organización del Encuentro Nacional y posteriormente en el primer PP, mientras que los segundos comenzaron a ser más frecuentes en los últimos años, cuando el grupo se fortaleció y comenzó a ejercer presión como actor institucionalizado. Las resistencias dentro del Municipio y en ciertos sectores de la comunidad se presentaron en la instancia de disputa por el segundo PP –principalmente en la instancia de la presentación de proyectos-, y frente a algunas de las propuestas de la Comunitaria, como el proyecto de ordenanza presentado en el 2012. La expansión del grupo generó resquemores por su capacidad de acción y por el modo de confrontación que adquirió su *modus operandi*. Éstos se materializaron en una serie de “rumores” que circularon entre los vecinos: “los del teatro quieren estar en todo”, o “hacen eso porque están a favor de tal o cual político”<sup>227</sup>. A pesar de la dificultad de registrar estos rumores de manera sistemática, consideramos que los mismos funcionan como fuertes dispositivos de legitimación o deslegitimación con incidencia en los procesos de configuración de sentidos y disputas simbólicas (Gluckman, 1963). Como afirma Sabina (2004), “el rumor es un ejemplo de una evaluación moral discursiva, que no obstante se halla inmersa en un universo práctico en el cual los buenos y los malos están clasificados y refleja una cierta cuestión en torno a la división del trabajo político” (42).

La fuerza que adquirió La Comunitaria fue caldo de cultivo para la formación de nuevos referentes políticos y funcionarios públicos, y no nos referimos sólo a María Emilia De la

---

<sup>227</sup> Registro de testimonios de vecinos de González Moreno.

Iglesia, sino a muchos de los coordinadores locales o integrantes más involucrados con el proyecto del grupo que se insertaron en espacios político-partidarios, pertenecientes a sectores diferentes. Darío Fernández, de Sansinena, se presentó en el 2013 como candidato a concejal por el Frente para la Victoria. Patricia Arriaga, de Fortín Olavarría, fue designada como Secretaria de Desarrollo Social, y Maricel Botaso como Coordinadora de Políticas Públicas, ambas incorporadas al plantel del GEN (Generación para un encuentro nacional), que dirige el distrito desde el año 1999. Martino destaca que si bien “la cooperativa aportó su cuota para que todos terminen ahí, Emilia fue la única que pidió la opinión en asamblea, porque los otros tomaron la decisión por su cuenta y no hicieron pública la propuesta”.

Lo cierto es que muchos de los vecinos participantes con trayectoria militante, posicionados en roles de liderazgo e involucrados más fuertemente con el proyecto pasaron a fortalecer las filas de otros espacios políticos. Tanto Patricia como Maricel, al asumir sus cargos se alejaron del grupo de teatro, con el cual flexibilizaron el vínculo que adquirió una naturaleza más esporádica. Tanto el grupo como la cooperativa demostraron ser espacios de formación donde las personas involucradas con el trabajo social y político tuvieron la posibilidad de incursionar en el entrecruzamiento con el campo político para construir poder. El Municipio ha capitalizado estos procesos, incorporando a estas figuras a la gestión pública, y, de algún modo, “desvinculándolas” del grupo. A diferencia de De la Iglesia o Darío Fernández, estas mujeres no han podido articular ambos espacios.

El alejamiento de los referentes y las necesidades cada vez más exigentes en la asunción de responsabilidades, coloca a La Comunitaria de cara a un desafío organizativo: la capacidad de sostener la estructura creada, una de las debilidades que marcamos en la estructura de la dinámica del pacto discontinuo.

### **5.b. Dificultades para sostener la estructura**

En apartados anteriores hicimos referencia a las problemáticas que los vecinos entrevistados evidenciaron respecto de la estructura organizativa creada a partir de La Comunitaria. Una de las dificultades que registramos fue la escasa participación de la comunidad en el proyecto y la concentración de muchas tareas en pocas manos, ya que sólo un pequeño número de vecinos-actores de los doscientos que forman el teatro comunitario se interesan en estas



áreas. Incluso aquellos que se encuentran comprometidos desde el inicio, manifestaron cierto temor en torno a la dimensión adquirida por el proyecto. Éste, según Fernández, asusta porque:

Se convierte en algo más grande, y llega un momento que uno no puede participar en todo, aunque sea parte del movimiento (...) hoy nos estamos planteando lo que se plantean los partidos políticos: crear nuevos líderes para que nos reemplacen cuando no estemos<sup>228</sup>.

De la Iglesia apunta que, con la Cooperativa inserta en los marcos legales, aparecen otras posibilidades que simultáneamente presentan nuevas dificultades:

Recién ahora nos llegó la matrícula nacional. No es asociación civil, es cooperativa, puedes hacer muchas cosas. Entonces eso que es un logro muy grande, recién ahora estamos viendo cómo lo viabilizamos para que todos los que son parte tomen los compromisos de gestión. Es un claro proceso de institucionalización del grupo, que es movable, pero la cooperativa tiene que tener cierta estabilidad para poder funcionar.<sup>229</sup>

Las palabras de De la Iglesia nos retrotraen a reflexiones anteriores, donde afirmamos que el teatro comunitario convoca con su propuesta creativa: un espacio lúdico intergeneracional, donde los vecinos-actores interactúan, fortalecen sus redes de sociabilidad a partir de prácticas vinculadas al imaginario de la *familia* y los mecanismos que se activan en las operaciones de memoria generan cohesión sobre las historias compartidas (Fernández, 2012). Con esto queremos remarcar que el grupo de teatro, si bien continúa produciendo artísticamente y diversificando sus propuestas –cada pueblo elabora también obras individualmente – sufrió una clara metamorfosis al ampliar sus actividades en otro tipo de proyectos, como el PP o la elaboración de propuestas sociales en las que se involucra en el campo político y aparece una lucha por la hegemonía. Y esa transformación no encontró un apoyo homogéneo en sus integrantes, sino que de alguna manera, concentró más las responsabilidades en un grupo reducido de personas. La Comunitaria estaba involucrándose en otros ámbitos que excedían lo artístico, y eso trajo consecuencias, entre las cuales, Montero subraya el exceso de responsabilidades:

---

<sup>228</sup> 06/2013

<sup>229</sup> 06/2013

Yo era la secretaria en la cooperativa, y cuando se fue Emilia quedé como presidenta. Las tareas son de gestión de administración. Tratamos de juntarnos una vez por mes. Estamos todos un poco tapados así que estamos usando mucho el mail, el mensaje de texto<sup>230</sup>.

Para Montero, a las dificultades organizativas se les suma el desafío de mantener el lazo constante de negociación y gestión con el Municipio y sostener el funcionamiento de los proyectos ya iniciados. En ese punto, la retirada de De la Iglesia ha sido una dificultad difícil de sortear, debido a la capacidad de la directora en materia de gestión.

Mi meta dentro de la cooperativa es que seamos un poco más independientes o por ahí gestionar con otros que no sea estrictamente el municipio. Yo en la gestión la extraño a Emilia y me pesa que no esté en la función porque ella era muy buena en eso. No es que sea malo que ella se haya ido porque también nosotros vamos metiendo cosas nuestras a través de su gestión, pero creo que se fue demasiado rápido, antes de formar gente que la reemplace en algunas funciones claves<sup>231</sup>.

Según Giménez, “el voluntarismo solo no produce”, sino que es necesario un trabajo articulado y consciente, concentrado en lo distrital: “tuvimos que ir a Bolivia para darnos cuenta de que lo que sigue siendo nuestra fuerza es que somos un grupo distrital. Es nuestra fuerza, nuestra identidad<sup>232</sup>”.

La reflexión de Giménez esconde una pregunta en torno riesgo de la diversificación de actividades que ha caracterizado el accionar del grupo. Si el abanico de actividades es tan amplio y las propuestas tan distintas, es necesario establecer un criterio, un parámetro que las unifique y les dé un sentido pues el aprendizaje y la imaginación parecen no bastar. En el caso del grupo de Rivadavia, la acción a nivel distrital se convirtió en una marca registrada, que se extiende tanto al teatro como a la cooperativa, e incluso a las políticas puestas en marcha por la Dirección de cultura. Para los coordinadores el trabajo ha rendido sus frutos en la incorporación del sentido de *lo comunitario* y *lo distrital*. De la Iglesia apunta la dificultad de mantener el enfoque en el concepto y el objetivo a pesar de las diferencias propias del grupo:

---

<sup>230</sup> 06/2013

<sup>231</sup> Idem

<sup>232</sup> Giménez, 06/2013.

Se ha ganado en conciencia crítica de muchos temas, y eso lo da el encuentro que hacemos en San Mauricio. Todo lo que se hizo en este tiempo se está sedimentando, se está entendiendo, hay un por qué (...) hay un concepto que todos fuimos encarnando de distinta forma (...) el tema es como uno se pone un objetivo que atraviese las diferencias, porque sino nunca vas a poder construir un cambio verdadero<sup>233</sup>

A lo que Martino agrega que:

Se pudo sobrevolar la política, la religión y los clubes, que era una dificultad de la unidad. Tenemos un sentido que es querer aportar al cambio de la sociedad. Queremos ser protagonistas aunque tengamos pensamientos encontrados. Tenemos un objetivo, no estamos haciendo la revolución, es chiquitito. Pero tenemos objetivos hacia la comunidad<sup>234</sup>.

Consideramos que independientemente de la mirada de los coordinadores, La Comunitaria enfrenta varios desafíos que deberá sortear para poder mantener su funcionamiento y desarrollar plenamente los proyectos iniciados. Entre ellos, la actividad teatral es central, en tanto es la que originariamente convocó a doscientos vecinos-actores, y le permitió al grupo adquirir la fuerza necesaria para convertirse en un actor capaz de disputar un lugar como referente cultural del distrito. Con la metamorfosis vivida por el grupo la práctica teatral quedó en muchos casos relegada, o pasó a ocupar un lugar desplazado en la lista de prioridades. Cada pueblo atravesó este movimiento de manera distinta, adaptándose a las nuevas circunstancias de acuerdo a las posibilidades que el contexto le brindaba, y los diversos intereses que tomaban cuerpo en las localidades.

### **5.c. Rupturas y continuidades en la práctica teatral**

La actividad teatral siempre fue el centro neurálgico que le dio origen a los proyectos del grupo de Rivadavia, y el espacio a partir del cual se estructuró un plan de acción cultural para el distrito. Sin embargo, los directores de teatro que llevaban adelante a los grupos de cada pueblo eran los mismos que lideraban las actividades de la cooperativa, y al profundizarse la actividad de ésta, las cuestiones estrictamente teatrales quedaron relegadas. Eso sucedió, por ejemplo, en Fortín Olavarría. Así lo afirma Montero:

Lo de los talleres a mi me lleva mucho tiempo. A veces yo me insulto sola por ir relegando el teatro. Está complicado, la parte de teatro, si no cambiamos la forma de

---

<sup>233</sup> 06/2013

<sup>234</sup> 06/2013

organizarnos... yo no veo que crezca la cantidad de gente que se involucra. Creo que la gestión y el liderazgo asustan, entonces se quedan en “yo quiero estar en el grupo de teatro y listo”<sup>235</sup>.

Tal como registramos en Sansinena, en Fortín Olavarría tampoco había tradición teatral o personas con trayectoria en la materia que puedan nuclear, convocar y fomentar la actividad teatral. Por eso Montero era una figura fundamental para que el grupo se reúna y produzca, al igual que sucedía con De la Iglesia en Sansinena. Pero a partir del involucramiento de Montero con la cooperativa, la coordinadora no pudo suplir todos los roles al mismo tiempo, y se priorizó el trabajo en los talleres, de los cuales dependía el empleo de los talleristas, los capacitadores y la regularidad de la cooperativa. El riesgo era la pérdida de la actividad teatral, y con ella, la transformación de la imagen que el grupo había logrado forjarse de sí mismo en los últimos años.

A pesar de estas dificultades, la actividad teatral continuó. En el caso del pueblo de América se conformó un grupo de teatro local que produjo una obra titulada *Estamo'a la parriya* (2012), basada en el clásico *Babilonia* de Armando Discépolo, mientras que en González Moreno se representó *Cuentos de Frontera* (2013). En Sansinena se comenzó a trabajar en una obra nueva hacia mediados del año 2013, basada en la película *Despertando a Ned*<sup>236</sup>. “Es la primera vez que estamos trabajando sobre una cosa que nos está pasando ahora”, afirma Darío Fernández. Actualmente se agregaron un grupo de veinte adolescentes que se incorporaron con la murga, representando a “la voz del pueblo”.

Registramos que se dio un gran crecimiento en los grupos cuando se comenzaron a delimitar las temáticas y a discernir el objetivo de cada reunión, evitando mencionar, por ejemplo, cuestiones del teatro durante la reunión de asamblea de la cooperativa, o viceversa. Pallero afirma: “tocamos fondo: dijimos que vamos a respetar las áreas, respetar el día del teatro, de cada actividad, porque todos queríamos hacer todo...”<sup>237</sup>. Así se refirió Fernández:

---

<sup>235</sup> 06/2013

<sup>236</sup> Comedia británica-irlandesa estrenada en el año 1998.

<sup>237</sup> 06/2013

El crecimiento del grupo nos ha quitado tiempo al teatro. El grupo de Sansinena ve necesario seguir trabajando desde el teatro e incorporar otros lenguajes. Todo lo que pasó le quitó tiempo al teatro. Yo tengo cierto anhelo de volver a hacer lo que hacíamos antes: teatro comunitario. Uno está en la vorágine...uno no termina de cumplir con lo que el grupo le exige, y cada vez te exige más...

Las preocupaciones de Fernández reafirman parte de las problemáticas que hemos venido señalando, en torno a las dificultades de continuar con la producción teatral simultáneamente con las otras actividades que demandan tiempo y trabajo. A pesar de estas dificultades, los vecinos-actores y los coordinadores se niegan a abandonar la actividad teatral y continúan generando propuestas artísticas<sup>238</sup>.

## **6. Cultura Viva Comunitaria y la apertura regional**

Uno de los puntos más fuertes del Programa de Cultura Viva Comunitaria implementado por De la Iglesia en el distrito, fue la creación de lazos con otras organizaciones comunitarias que trabajan bajo este modelo e idea de cultura. El tejido de estos lazos comenzó siendo regional, y luego se amplió a partir de la participación en actividades nacionales e internacionales.

A nivel regional, el Teatro Comunitario de Rivadavia se ha vinculado fuertemente con el Grupo *Patricios Unidos de Pie*, del pueblo de Patricios, y el Grupo *Cruzavías*, de Nueve de Julio<sup>239</sup>. Éste último tiene diez años de existencia, y fue uno de los primeros en incursionar dentro de este programa de Cultura Viva Comunitaria, generando un quiebre con el “modelo” que imperaba hacia adentro de la Red Nacional de Teatro Comunitario. Esta ruptura supuso un desplazamiento del trabajo meramente artístico-teatral (creación y puesta en escena de la obra de teatro), hacia actividades de intervención social destinadas a los sectores más desprotegidos de la comunidad. El grupo comenzó brindando clases de apoyo escolar y con el paso del tiempo fue diversificando sus proyectos. Actualmente es uno de los grupos más referenciados dentro de Cultura Viva Comunitaria y la directora del grupo, Alejandra Arosteguy, participa activamente de las reuniones y eventos organizados por el colectivo

---

<sup>238</sup> Analizaremos este punto en el próximo capítulo.

<sup>239</sup> *Cruzavías* se autodenominó de este modo para referenciar que ellos pertenecían “al otro lado de la vía”, el sector más vulnerable del pueblo, estigmatizado como epicentro de la pobreza y la violencia.

*Pueblo hace Cultura*<sup>240</sup>. Debido a la cercanía geográfica y la coincidencia en el modo de pensar la actividad cultural, *Cruzavías* es uno de los grupos más vinculados con el teatro de Rivadavia, y según testimonios de los coordinadores, es considerado como un “modelo a seguir”.

Otro grupo que trabaja en esta dirección es *Chacras para todos*, de la Provincia de Mendoza, que en los últimos años ha estrechado lazos con el grupo de Rivadavia. En noviembre del 2012 el grupo mendocino organizó un encuentro Rivadavia-Mendoza, a partir del cual se creó un lazo que se vio profundizado luego del *Primer Congreso de Cultura Viva Comunitaria*, del cual participaron ocho referentes del grupo de Rivadavia. Allí se estableció contacto con grupos nacionales e internacionales, que la gestión de De la Iglesia se encargó de fortalecer a partir de la organización de eventos con cita en Rivadavia. Como instancia de aprendizaje y apertura del proyecto fue crucial el momento de intercambio, porque puso en contacto a la gente del grupo con experiencias similares de otros países, y posicionó al grupo de Rivadavia como un grupo referente a nivel nacional dentro del colectivo latinoamericano de *Pueblo hace Cultura*.

Del 16 al 18 de julio del 2013 la Dirección de Cultura de Rivadavia organizó un Encuentro de Cultura Viva Comunitaria en el Partido al cual asistieron seis grupos nacionales<sup>241</sup> y la Corporación Cultural Nuestra Gente<sup>242</sup>, de Medellín, Colombia. Del 31 de octubre al 03 el teatro de Rivadavia participó del Primer Festival Internacional de Teatro Comunitario, que se desarrolló en Montevideo, Uruguay. Del 13 al 16 de noviembre del 2013, De la Iglesia participó del II Seminario de Cultura Viva Comunitaria de Perú, Argentina, Brasil, Colombia y Costa Rica, y expuso la experiencia de Rivadavia como funcionaria del Partido y directora general del grupo.

---

<sup>240</sup> Es un colectivo de organizaciones sociales, culturales, medios de comunicación populares y fuerzas políticas que se unieron en apoyo a la Cultura Comunitaria (<http://www.pueblohacecultura.org.ar/>)

<sup>241</sup> Se trata de Cruzavías, Patricios Unidos de Pie, Globos Rojos (Pehuajó), Teatro Comunitario de Berisso y Teatro Comunitario de General Pico.

<sup>242</sup> La Corporación Cultural Nuestra Gente, es una institución sin ánimo de lucro, de derecho privado, organización de base, que nace en 1987, animada por la necesidad de unir esfuerzos de jóvenes de la zona Nororiental de Medellín para mostrar lo positivo de nuestros barrios y así el arte y la cultura sean cercanos a sus habitantes” (<http://www.nuestragente.com.co/organizacion.html>)

Se puede afirmar que durante los últimos cinco años el Programa de Cultura Viva Comunitaria nacido en Brasil<sup>243</sup> se ha fortalecido en los países latinoamericanos, lo que se evidencia en la proliferación de congresos y eventos que fomentan este modelo cultural. En Argentina, particularmente, se realizó en noviembre del 2014 el Primer Congreso Nacional de Cultura Viva Comunitaria, en la provincia de Córdoba, durante el cual De la Iglesia y el Teatro Comunitario de Rivadavia, se erigieron como exponentes destacados de este modelo dentro de la Red Nacional de Teatro Comunitario<sup>244</sup>.

---

<sup>243</sup> 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 el ministerio de cultura brasilero 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. Argentina, en agosto del 2011 se presentó el Programa Puntos de Cultura, que estipula la distribución de dos millones de pesos para organizaciones y asociaciones que soliciten ayuda. El colectivo **Pueblo hace cultura**, por su parte, ha venido trabajando desde hace años en la presentación un proyecto de Ley Nacional que se estipula la creación de un Fondo 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/>)

<sup>244</sup> Adhemar Bianchi, el director de Catalinas Sur y referente del teatro comunitario nacional, luego de ver la representación de *La historia se entreteje desde abajo y se cambia desde la comunidad*, durante el Encuentro Nacional en San Mauricio, afirmó: "Lo que acabo de ver es impresionante, estamos hablando de un quiebre en el teatro comunitario nacional, un antes y un después, un nuevo paradigma".

## CAPITULO VIII

### Fuera de programa

#### Introducción

La presente investigación está circunscripta a los años 2010-2013, sin embargo, recuperando las condiciones que Marradi, Archenti y Piovani (2007) le otorgan a los modelos de investigación flexible, consideramos importante incluir aquellos acontecimientos que, aun “fuera de programa”, pueden ser importantes en nuestro estudio. Ese es el caso de este capítulo, en el cual exploraremos una serie de acontecimientos que se desarrollaron durante los primeros meses del año 2014 en el Partido de Rivadavia, y que consideramos relevantes para profundizar las reflexiones esbozadas en capítulos anteriores.

#### 1. Se acabó lo que se daba

En abril del 2014 el Intendente de Rivadavia desplazó a María Emilia de la Iglesia de su cargo de Jefa de Cultura del Partido. Este hecho suscitó una serie de acciones de parte de la directora y de las autoridades municipales, que generaron nuevos cursos de acción en el grupo. Luego del despido, la primera acción fue la publicación de una carta de De la Iglesia en las redes sociales<sup>245</sup>: allí la directora destaca los rasgos de la resistencia del Municipio en la implementación del programa cultural por ella propuesto, y la independencia que ella se empeñaba en mantener en relación al aparato burocrático. Apunta a la necesidad de que la actividad cultural se promueva desde los barrios y que los sectores que nunca participaron en estas actividades sean sus protagonistas. Plantea así una concepción de “cultura transversal”, como práctica de transformación social. Así lo vemos en un fragmento de la carta:

Entre ayer y hoy tuve una reunión con el Intendente Municipal quien me comunicó su decisión que dejo de ser Directora de Cultura. Me planteó un problema de “manejo institucional”: que me muevo con demasiada independencia y eso no favorece a la actual gestión municipal. Que los tiempos han cambiado y la cultura popular “no suma” como antes, que he desatendido a ciertos sectores de elite en pos de la cultura viva comunitaria.

Desde hace tiempo se evidencia que tenemos diferentes visiones de lo que es la Cultura tanto en la concepción como en la

---

<sup>245</sup> Publicada el 10/04/2014



práctica concreta. Sin embargo no puedo dejar de decir que esta decisión me sorprende en pleno trabajo, con todo el 2014 planificado y con actividades concretas comprometidas. No es una decisión que “esperaba”.

En lo personal estoy muy tranquila ya que en estos 13 meses de trabajo he puesto todo lo que soy, de forma íntegra y sin mezquindades. He trabajado para el Distrito de Rivadavia con pasión y alegría. Con TODOS Y TODAS, entendiendo la cultura como verdadero motor de transformación social.

Sostengo desde siempre que la cultura es TRANSVERSAL, no tiene colores partidarios, de clase social, religiosos ni etarios. La Cultura la construimos entre todos día a día. Por esa cultura popular, comunitaria, del pueblo, es por la que me he levantado y me he desvelado todo este tiempo y lo seguiré haciendo, porque NO SOY una “funcionaria”, SOY una “servidora pública” y lo seguiré siendo, como lo venía siendo antes de empezar en la gestión de cultura municipal, desde la militancia cultural y social que emprendí en estos 9 años que llevo en Rivadavia de forma efectiva.

Creo decididamente en el Estado y su necesaria articulación con las organizaciones de la sociedad civil. Porque la cultura es un DERECHO. Estoy convencida que las decisiones que verdaderamente nos modifican son las que se dan de ABAJO hacia ARRIBA, y de ADENTRO hacia AFUERA, lo que se da al revés por el contrario niega el poder de la gente y busca achicarlo. Y que lo que nos va a salvar es el involucramiento de cada vez más personas a la “cosa pública”.

Estoy agradecida inmensamente de todas las personas, instituciones, medios de comunicación y organizaciones que han apoyado de alguna forma todas las iniciativas emprendidas y que se han sumado a trabajar y a pensar que la cultura es una construcción que necesita PARTICIPACIÓN GENUINA, empoderamiento de los vecinos y vecinas.

Mucha gente, antes invisible, pudo darse cuenta de la potencia que tenía y que seguirá teniendo, porque nadie vino a inventar nada nuevo, ni mucho menos, porque el germen del cambio verdadero está en la pluralidad de voces y matices; y porque solo juntos (pero no “amontonados”) vamos a poder cambiar la sociedad que soñamos.

Una golondrina no hace primavera, una sola persona no puede cambiar las cosas. Los roles cambian, pasan. Es por eso que nunca quise estar sola, en el aislamiento que provoca un escritorio y una computadora, siempre busqué construir con otros. He desarrollado una política de trabajo CUERPO A CUERPO con los vecinos y vecinas de TODO EL DISTRITO DE RIVADAVIA, incluyendo los parajes rurales olvidados. Donde LA PALABRA CIRCULA y no se monopoliza.

Por supuesto que he tenido muchísimos errores y desde ya pido disculpas sinceras a aquellos que puedan haber sentido en algún momento un destrato de mi parte, o algún olvido.

He intentado en lo posible atender a todos, escuchar y proponer, ser entusiasta y tratar de contagiar la increíble sensación de que provocan los HECHOS CULTURALES que transforman y hacen mejores humanos a los humanos.

La cultura por suerte siempre sale “bien parada”, porque es movimiento, por eso es viva, porque no se puede encorsetar, porque se escapa y busca siempre nuevas formas, no es individual, es colectiva y diversa y sobre todo está basada en un profundo AMOR por el OTRO ¡por suerte!

El hecho tuvo inmediata repercusión en los medios de comunicación locales y en la Red Nacional de Teatro Comunitario. El diario digital Rivadavia Online<sup>246</sup> se limitó a publicar la

---

<sup>246</sup> Se puede acceder a la nota a través del siguiente link: [http://www.rivadaviaonline.com.ar/index.php/es/principal/9482-queridos-vecinos-companeros-y-amigos-de-la-cultura?fb\\_action\\_ids=228874513974609&fb\\_action\\_types=og.comments](http://www.rivadaviaonline.com.ar/index.php/es/principal/9482-queridos-vecinos-companeros-y-amigos-de-la-cultura?fb_action_ids=228874513974609&fb_action_types=og.comments)

carta de De la Iglesia, mientras que el diario digital Master News<sup>247</sup> publicó la carta con el título “A llorar a la Iglesia... María Emilia fuera de Cultura”. La Red Nacional de Teatro Comunitario publicó un comunicado de apoyo a la directora, que fue replicado luego por los medios de comunicación locales del Partido de Rivadavia<sup>248</sup>.

Cuatro días después de la carta de la directora, el Intendente Sergio Buil se refería al despido de la Jefa de Cultura, durante una conferencia de prensa sobre la situación hídrica en el Partido. Destacamos ciertos fragmentos de esa conferencia que nos permiten dar cuenta de ciertos acuerdos aparentes y elementos de tensión entre ambos.

“La decisión no es un día para el otro, está dada en el marco de diferentes charlas que tuvimos desde hace un tiempo, donde se solicitaba la necesidad de producir cambios que tienen mucho que ver con lo pretendido al momento de convocarla. Es absolutamente fuera de la verdad lo que se plantea en cuanto a su nota. La realidad es que siento necesario fortalecer la cultura, las actividades culturales con el objetivo de llegar a los sectores más necesitados, creo que esto no se cumplió. El planteo también corresponde a cosas que se han dejado de lado que se venían realizando y que se ha priorizado una parte de la cultura en desmedro de otra. Esta es una posición que tengo yo, que tiene que ver la decisión que uno toma desde la gestión. Quiero resaltar el trabajo de María Emilia De la Iglesia”

Aquí encontramos una afirmación del acuerdo con ciertas ideas que promulga la directora. Entre ellas: la necesidad de producir un cambio en el ámbito cultural, fortalecer la cultura, fundamentalmente en los sectores más necesitados. A su vez, destacó especialmente el trabajo de De la Iglesia. En los siguientes fragmentos, el Intendente comienza a marcar las diferencias, que radican en la atención de ciertos sectores sobre otros, y la necesidad de un trabajo en “equipo”. Con esto último Buil se refiere al grupo de trabajo administrativo que compone la secretaría de cultura, y con el cual la directora –como hemos marcado- ha tenido situaciones de tensión.

“No concibo que la cultura que lleva adelante el municipio priorice un sector de la cultura sin considerar todo el avance que se viene haciendo en términos de cultura. El pedido que realicé es fortalecer las actividades a nivel local para después fortalecer lo que tiene que ver con un intercambio cultural, poner energía en lo local, lo regional. De todas maneras María Emilia ha sido importante, esto no quita que en una gestión de gobierno está la necesidad de un trabajo en equipo, de una

---

<sup>247</sup> Acceder a la nota a través de este link: <file:///D:/Clari/DOCTORADO/TESIS%20DOCTORAL/INFO%20LA%20COMUNITARIA/A%20llorar%20a%20la%20Iglesia...Mar%C3%ADa%20Emilia%20fuera%20de%20Cultura.htm>

<sup>248</sup> Ver comunicado en <http://rivadaviaonline.com.ar/index.php/es/ciudad/noticias-locales/9760-50-grupos-de-teatro-comunitario-de-todo-el-pais-se-manifiestan-en-apoyo-a-de-la-iglesia>

definición, acción y comportamiento relacionado con los lineamientos de apertura general, priorizando a los que más necesitan”

“Lamento que la nota no se condice con la realidad, al menos es la que yo observo, agradezco el esfuerzo y el trabajo (...) el planteo del cambio en el sistema de trabajo lo vengo haciendo hace meses, le planteé que debido a eso se resolvía que no esté más. En la nota demuestra no sentirse parte de la gestión, una gestión de gobierno es un equipo, es una línea de acción, es la determinación de políticas públicas, lo que ha llevado adelante en el último año es importante, pero no es un esquema de prioridades determinado por la gestión” amplió el Intendente.

Dos días después de la conferencia, De la Iglesia fue entrevistada en el programa “Punto aparte” de una emisora radial local. Rivadavia Online publicó sus declaraciones el día 16/04/2014. En los fragmentos destacados a continuación observamos que comienza una batalla por el reconocimiento y le legitimidad, donde el parámetro de “verdad” es la vara que mide la autenticidad de los discursos. También registramos la referencia a tensiones entre la directora y el equipo de trabajo del Municipio, sobre todo en cuanto a ritmos y tiempos de trabajo cotidiano.

Me sorprendió, fue muy sorprendente y bueno, así son las cosas. Tengo miles de defectos, soy un poquito loca, pero a la verdad no faltó (en relación a los dichos de Buil). Yo creo fervientemente en una cultura para todos y lo puse en la carta, que es lo que sentí. Lo siento y lo sigo sosteniendo, creo en una cultura transversal. La cultura no tiene colores partidarios, colores de edad, de género, ni religiosos. La cultura es lo único que nos puede salvar, la que nos puede integrar absolutamente a todos. Desde que entré tuve esa visión, hace 9 años que trabajo en el distrito y 4 que vivo efectivamente.

“La verdad es que trabajé 24 horas, pensando en qué hacer al otro día. Trabajaba toda la mañana y la tarde en Cultura, y a la noche me dedicaba al teatro comunitario, ya que nunca dejé de ser la directora ni de trabajar con el grupo. Creo que no fallé, soy honesta, transparente, digo lo que pienso, quizás eso moleste”

Con todos los funcionarios nos tratamos muy bien, quizás hay funcionarios que están cansados. Propusimos tanta cantidad de actividades, no hubo un fin de semana que no haya habido una actividad en el cine, en los barrios, en los pueblos, encuentros de cultura, se festejaron aniversarios, mucho más que teatro”. Al ser consultada sobre el apoyo de los demás funcionarios De la Iglesia dijo “hubo muy poca solidaridad de los funcionarios”.

Yo no me voy a casar con un puesto de funcionaria, jamás lo busqué, ni por jerarquía ni por algo laboral, lo hago y lo hice por una convicción, la misma con la que voy a seguir trabajando. La fortaleza que te da la comunidad trasciende. Acá no se murió nadie, son decisiones políticas que uno tiene que respetar, estoy con dolor y lo expreso, como cuando inicié esto expresé todo lo que iba a hacer e intenté hacerlo, trabajé para hacerlo. No hubo opción, me planteó su decisión”

De la Iglesia remarcó la importancia de los intercambios culturales diciendo “no todos pueden realizar un viaje, a partir de estos un chico de un barrio puede ver como otra persona hace arte, ampliar el horizonte, saber que la educación y la salud es privada en Perú por ejemplo, y así defender sus derechos. Intercambiar y crecer, si nos miramos el ombligo no podemos salir adelante, si nos miramos a la cara entre todos vamos a salir adelante”.

Hacia finales del mes de abril una trabajadora del equipo de De la Iglesia fue removida de su cargo en el ámbito de cultura y trasladada hacia el área de deportes. Al respecto, la directora publicó en su cuenta de Facebook el día 28 de abril:

“Me duele seguir sorprendiéndome...ahora van por el equipo de trabajo... Pensé que el problema era conmigo, no con los trabajadores que hace más de 10 años están y por un salario mínimo han dado todo de sí. Comenzaron los “traslados”... triste pero real... ‘Mucho palo pa que aprenda, a no volar, a no volar’”

Luego del despido de De la Iglesia, el Grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia y La Comunitaria organizaron y participaron de numerosas actividades culturales. Entre ellas, el estreno de la obra del grupo “Mira Pampa, mirá tu historia”<sup>249</sup> (en el marco del Centenario del pueblo de Mirapampa), el Encuentro Regional de Teatro Comunitario Oeste Profundo, el Encuentro Interprovincial de Teatro Comunitario en Córdoba, y la apertura de 23 talleres de oficio en el distrito de Rivadavia y en General Pico (La Pampa). Durante este tiempo se mantuvo un vínculo tenso con el Municipio y poco contacto (no se realizaron reuniones ni pedidos).

En el mes de junio del 2014 el grupo se reunió con los representantes municipales para establecer nuevos acuerdos en torno a los proyectos presentados, y sobre los cuáles no había recibido respuesta. Fue la primera reunión luego de un año, y estuvieron presentes siete representantes del grupo de teatro y seis funcionarios públicos –entre ellos el intendente-. Luego de tres horas de negociación se logró la extensión del subsidio para el grupo de teatro por otros seis meses, pero el Municipio no accedió a colaborar en el pago de los sueldos a los capacitadores de los talleres de oficio. También se debatieron otros temas, como la realización de los carnavales participativos 2015 y el otorgamiento de un comodato para el galpón de reunión del grupo en América.

## **2. Volver sobre nuestros pasos**

Uno de los objetivos generales de esta investigación fue explorar la potencialidad política del grupo de Rivadavia, para lo cual era fundamental comprender los modos en que se disputa el poder en los diversos ámbitos locales, tanto en las prácticas que se desarrollan en el espacio público como en las propuestas simbólicas de las construcciones discursivas.

---

<sup>249</sup> Ver nota escrita por De la Iglesia en el anexo 20

En la cronología de hechos que hemos descripto, encontramos una serie de declaraciones que colaboran en la comprensión del proceso conflictivo que es la batalla por el poder. En capítulos anteriores analizamos las acciones del grupo de teatro, sus incursiones en el sistema político y las estrategias de negociación que desplegó a lo largo de sus cuatro años de existencia. Sin pretender llegar a respuestas cerradas ni taxativas, buscamos releer estas reflexiones en la nueva coyuntura que comenzó con el despido de De la Iglesia. Comprendemos que es un proceso recién iniciado, por lo cual no es posible explorarlo con gran rigurosidad; sin embargo consideramos fundamental incorporarlo en nuestro análisis porque se vincula directamente con nuestra pregunta de investigación.

Debido a las limitaciones temporales y prácticas<sup>250</sup> para registrar profundamente los últimos eventos en el Partido de Rivadavia, nos limitaremos a explorar los textos escritos que dan cuenta de ellos: las declaraciones públicas y sus repercusiones en los medios de comunicación locales. Nos interesa crear una articulación analítica entre la reciente disputa por el poder en su dimensión discursiva, y las estrategias que registramos en capítulos anteriores de los sectores en pugna y que se reflejaron en las distintas instancias de negociación que el grupo estableció con la Municipalidad.

## **2.a. El discurso en cuestión**

Cuando hablamos en esta tesis de *potencialidad*, lo hacemos con la intención de registrar procesos no desarrollados en todo el alcance de su posibilidad; para ello, buscamos en la historicidad del fenómeno una orientación, un proyecto, a través de acontecimientos que forman parte de su pasado, de sus prácticas presentes y de la construcción de una idea de futuro. Esta perspectiva no busca hacer “predicciones” sino tratar de comprender un fenómeno dentro de su realidad, con todas las articulaciones y niveles de análisis posibles que contribuyan a explorar su complejidad. En este sentido, consideramos el conflicto que presentamos en este capítulo, como parte de una serie de situaciones cuyas características pertenecen a la historia del grupo de Rivadavia pues podemos rastrear sus “huellas” en coyunturas anteriores. Nos referimos a momentos “originarios” o claves que permiten

---

<sup>250</sup> Nos referimos a que estos acontecimientos se dieron de manera precipitada desde abril del 2014, cuando nos encontrábamos en un viaje de estudio en Alemania, alejados del territorio de Rivadavia, y con el proceso de tesis avanzado.

visualizar una orientación de los acontecimientos de manera más clara, y que son fundamentales para dilucidar el desarrollo de los procesos posteriores.

Cuando analizamos los textos públicos de De la Iglesia y Buil, encontramos una serie de índices que nos retrotraen a situaciones que hemos registrado con anterioridad, donde subyacen posturas disímiles entre ambos y nos permiten reconstruir una *trayectoria* de la disputa por el poder. Examinaremos los siguientes aspectos:

- *Pertenecer “al” y ejercer “el” ejercicio público: similitudes y diferencias.* Dentro del ámbito de la política (Ranciere, 2010) en su dimensión administrativa y burocrática, cada equipo de trabajo define prioridades, estrategias y modos de acción. Encontramos que tanto el intendente como la directora *coinciden* en afirmar que existió desde el inicio un desacuerdo explícito en cuanto a cómo estos elementos se negociaron dentro del equipo de trabajo. La directora del grupo alude a un problema en el “manejo institucional” o “demasiada independencia”, lo cual es reforzado por el Intendente cuando se refiere a que De la Iglesia “demuestra no sentirse parte de la gestión (...) que es un equipo, es una línea de acción (...) lo que ha llevado adelante en el último año es importante, pero no es un esquema de prioridades determinado por la gestión”. Las políticas culturales concretas que describimos en el cuarto y sexto capítulo, son casos concretos que exhiben la disputa por los recursos que no habían sido con anterioridad parte de la agenda estatal; ejemplo de ello son los carnavales participativos, el programa cultural en barrios o los eventos de Cultura Viva Comunitaria. A la batalla por los recursos se agregan las tensiones dentro del propio equipo de trabajo que también De la Iglesia y Buil reconocen como marca de la gestión. Esta discrepancia en cuanto a la concepción del ejercicio político tenía sus antecedentes en la visión negativa que el Intendente tenía sobre el modo de negociación del grupo de teatro, a quien había acusado de “institucionalmente inexperto”.
- *Construcción y legitimación del poder.* Lo anterior se vincula con distintas concepciones en los modos de construir y legitimar el *poder*. El Intendente alude a la función pública desde un rol pragmático con un fuerte valor simbólico: ser *funcionario*

*público* significa ser parte de un equipo de trabajo al que hay que responder, una estructura jerárquica y una línea política clara. En esta perspectiva el accionar político está vinculado férreamente al “aparato” administrativo, postura opuesta a la expresada por De la Iglesia: “la cultura es transversal, no tiene colores partidarios (...) no soy una funcionaria, soy una servidora pública (...) sin aparatos, con corazón y sobre todo ABRAZOS (sic)”; “hubo muy poca solidaridad de los funcionarios”. Se enfrentan aquí dos lógicas disímiles, una proveniente del aparato de la política, y otra vinculada a la construcción de un poder *comunitario*, en donde las jerarquías se invierten y, en un plano ideal, la comunidad participa en las decisiones de la agenda política. Se trata de una disputa por la *representación* que establece a su vez una batalla por los recursos materiales y la construcción de sentidos.

En el sexto capítulo afirmamos que el modo en que el grupo busca construir poder se nutre de la idea de *lo comunitario*, porque la comunidad es el epicentro *desde y hacia* la cual se piensan los proyectos y se elabora una idea de futuro. Consideramos que De la Iglesia extrapoló esta concepción a su gestión, lo que implicó decisiones prácticas; incorporó elementos que están fuera de la lógica de la política tradicional y que presentan notables diferencias con las gestiones culturales anteriores. En primer lugar, el ritmo de trabajo que se estableció a partir del 2013 adquirió una intensificación tal que desestructuró el esquema cotidiano de trabajo<sup>251</sup>. Por otro lado, la *agenda* estableció la ampliación del territorio de acción y la demanda de mayores recursos: la “comunidad cultural” no se circunscribió a las instituciones o a los grupos que venían desarrollando actividades artísticas dentro de ellas, sino que se extendieron las fronteras, con el fin de que las políticas culturales incluyan a sectores que se encontraban fuera de este circuito.

- *En busca de las huellas*. En la reconstrucción que realizamos de las políticas culturales desarrolladas durante la gestión de De la Iglesia, encontramos “huellas” que nos

---

<sup>251</sup> Registramos una gran cantidad de producción cultural en los distintos pueblos del Partido, no sólo de teatro sino también de diversos programas que el Municipio realizó en los barrios.

permitieron ver una tensión preexistente en la gestión<sup>252</sup>, fundamentalmente en cuanto al incremento de recursos que adquirió el área de cultura que fueron destinados a financiar actividades no competitivas y de alcance *regional*, es decir, destinadas a todo el distrito. En ese sentido, la tensión local/regional fue otro punto de conflicto, ya que en las gestiones anteriores las actividades culturales que recibían más presupuesto se desarrollaban fundamentalmente en la ciudad cabecera (América), y muy pocas llegaban a los parajes y pueblos más pequeños del Partido<sup>253</sup>.

- “*Otra cultura*”. La postura de la directora plantea una diferenciación *de clase*, que opone cultura comunitaria vs cultura elitista. Según su visión, la gestión habría optado por favorecer al sector de la elite en desmedro de “la clase popular”<sup>254</sup>. Esta visión dicotómica también es planteada por Buil: “se ha priorizado una parte de la cultura en desmedro de otra”, aunque claramente no se alude a cuál de estas partes es la favorecida o la perjudicada.
- *Quién tiene “la verdad”*. Cuando la disputa adquirió un matiz público y los diarios locales comenzaron a hacerse eco de las declaraciones, se incorporaron a la batalla lingüística aspectos epistemológicos que traen consecuencias *morales*, pues quién posee la verdad tiene el derecho a la representación. La disputa política por la representación adquiere una dimensión moral (Sabina; 2004), porque son este tipo de evaluaciones las que generan fuertes sentidos en torno a las conductas que distinguen “lo bueno” de “lo malo”. Al igual que el *rumor* o la *condena*, estas evaluaciones se cristalizan en discursos y prácticas, y toman cuerpo en el *reconocimiento*, construcción donde se conjugan esas evaluaciones morales. Entre ambos referentes se desarrolló

---

<sup>252</sup> Nos referimos a los testimonios tanto del Intendente como de los miembros de La Comunitaria, donde se explicitaban temores, angustias y enfrentamientos entre los criterios de acción de la directora y los de otros funcionarios públicos: ver capítulo VII.

<sup>253</sup> Según los testimonios de los vecinos de los pueblos de Sansinena y Roosevelt, dos de los pueblos más pequeños de Rivadavia, quienes tomaron contacto con actividades culturales por primera vez a través de las actividades del grupo de teatro comunitario.

<sup>254</sup> Retomamos esta dicotomía en base a las declaraciones de la directora, sin profundizar en las disputas terminológicas sobre “lo popular”, ya que no forman parte de las discusiones propuestas en este trabajo y derivarían en otro tipo de estudios.



una clara disputa por el reconocimiento<sup>255</sup> y la legitimidad de representación basada en el conocimiento de “la verdad”, que “presupone una posición de preeminencia y/o de subordinación, pero fundamentalmente la posibilidad de una movilidad ascendente” (161).

- En la batalla lingüística De la Iglesia buscó permanentemente *definirse*, para diferenciarse de la postura de Buil, tanto en el accionar como en la concepción de la política. En ese sentido remarcó que ella no se iba a casar con un puesto de funcionaria, que no lo había buscado ni por razones jerárquicas ni laborales. “Lo hago y lo hice por una convicción, la misma con la que voy a seguir trabajando”, puesto que “hay principios de trabajo que no se negocian”.

Estas reflexiones funcionan como disparadores para seguir pensando en torno a las estrategias organizativas y de gestión, vínculos institucionales, relaciones de poder y disputas que el Grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia establece y construye con los diversos sectores que componen el mapa político del Partido de Rivadavia. La experiencia de De la Iglesia como Jefa de Cultura arroja luz sobre los procesos concretos que atraviesan estas batallas y que se desarrollan tanto en el plano de la esfera pública como en las construcciones simbólicas y de sentido que se amalgaman allí. En este análisis nos interesa pensar el grupo de teatro en esta doble dimensión: como espacio de formación política y contenedor de acciones capaces de disputar poder, y como epicentro creador de propuestas artísticas que configuran procesos simbólicos de identificación, pertenencia y memoria en la praxis teatral que se fortalecen, se articulan e interrelacionan con las disputas regidas por la lógica de la política tradicional. Consideramos esta doble adscripción como problemática y a la vez desafiante, ya que nos obliga a revisar las contradicciones y flexibilidades que constantemente transforman las condiciones materiales y situacionales del grupo, y tratar de encontrar ciertas regularidades y lógicas de su accionar.

---

<sup>255</sup> Como afirma Sabina: el reconocimiento del líder y sus cualidades personales por sus seguidores son claves, porque implican que se legitima en esa figura la posesión de ciertas cualidades intransferibles que invisten de autoridad a quiénes atraviesan la evaluación moral de su persona por parte de quienes se convierten en seguidores (2004).

Incorporaremos este capítulo “fuera de programa” en nuestras reflexiones finales, siendo conscientes de que la historia sigue su curso, que los procesos continúan transformándose, y que la complejidad de la realidad social deviene constantemente en nuevas situaciones y coyunturas.

## Reflexiones finales

Hemos presentado un recorrido que incluye las condiciones de surgimiento y desarrollo del grupo de Rivadavia, donde distintas coyunturas, procesos transcoyunturales y situaciones plantearon escenarios disímiles en los cuales las acciones del grupo incidieron, transformando o reproduciendo estructuras, discursos, prácticas e imaginarios. Nuestras preguntas iniciales apuntaban a explorar la potencialidad política del grupo, sus modalidades de intervención 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.

El desafío es poder lograr una articulación analítica que nos permita sacar ciertas conclusiones sobre el caso de Rivadavia. 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.

A lo largo de los años las transformaciones del grupo de Rivadavia fueron evidentes. Los vínculos tejidos 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 (1994: 159)”. Por eso, las alianzas y contra alianzas suelen ser episódicas en un movimiento que hemos llamado *la dinámica del pacto discontinuo*. 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, como sucedió, en el caso que estudiamos, con el Club Barrio Norte -que vimos en el cuarto capítulo-.

Al respecto, es importante rescatar lo que se dijo anteriormente sobre 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*<sup>256</sup> y clausuren la potencialidad transformadora que los mismos aportan al ámbito social y político local. Creo 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 generan 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 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 *formatos o repertorios*<sup>257</sup> 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 (2005: 62): “el formato también deriva de las tradiciones e historias

---

<sup>256</sup> Natalucci (2010) afirma que la institucionalización es pensada como una integración acrítica al mismo sistema político que estos sectores buscan impugnar. Desde otro plano Melucci (1994) 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.

<sup>257</sup> Lo que Tarrow (2002) denomina *repertorios de acción*, Schuster (2005) lo llama *formatos*. En ambos casos, se trata de los modos visibles que adquiere la protesta en el espacio público.

subjetivas de los individuos y grupos que actúan. Los sujetos hacen lo que saben hacer, ponen en acto su memoria”.

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. Para visualizar más claramente este punto, identificamos, en una línea de tiempo, las distintas propuestas y objetivos que surgieron desde el año 2006 hasta el 2014.

	<b>Grupo de Teatro Popular de Sansinena</b>	<b>Grupo de González Moreno</b>	<b>Grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia<sup>258</sup></b>	<b>Encuentro Nacional en Rivadavia</b>	<b>Presupuestos Participativos</b>	<b>Carnavales Participativos</b>	<b>Centros Culturales</b>
2006	Creación del grupo						
2007	Estreno de “De pie como un árbol”						
2008	Estreno de “La zapatera Prodigiosa”	Creación del grupo					
2009	Estreno de “Por los caminos de mi pueblo” Comienza a ser integrante de la Red Nacional de Teatro Comunitario	Estreno de “El casamiento de Violeta y Jacinto”	Viajes de formación de coordinadores locales y grupos en San Mauricio, Roosevelt, Fortín Olavarría y América				Reapropiación de la vieja estación de tren de GM.
2010			Estreno de “La historia se entreteje desde abajo y se cambia desde la comunidad”	Comienzan las gestiones para el Encuentro Nacional			Apertura del centro cultural <i>Sobrerrieles</i> <i>Marcha la Cultura</i> en GM.
2011				Encuentro Nacional. Formación de la Cooperativa La	Presentación del proyecto del PP en González Moreno. El		

<sup>258</sup> Incluimos aquí los otros grupos (además de Sansinena y González Moreno) que se formaron con la organización del grupo distrital

				Comunitaria	proyecto gana.		
2012			Estreno de “Estamo’ a la parriya”, del grupo de América.		Apertura de los talleres en González Moreno. Presentación del PP en Fortín Olavarría. El proyecto gana.  Derrota de la presentación del segundo PP en GM.	Organización de los carnavales participativos 2012	
2013	Formación de murgas de jóvenes en Sansinena y proceso de creación de una nueva de teatro basada en la película “despertando a Ned”	Estreno de “Cuentos de Frontera”, del grupo de GM.			Presentación del PP en América. No gana.  Comienzan los talleres en Fortín Olavarría	Organización de los carnavales participativos 2013	Apertura de “Abriendo puertas” en Fortín Olavarría
2014			Estreno de la nueva obra distrital “Se cayó el sistema, disculpe las molestias”			Organización de los carnavales participativos 2014	

Construimos esta línea de tiempo con las acciones más relevantes del grupo con el fin de visibilizar una serie de cuestiones:

- 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 éstas demandaron nuevos recursos o por 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, la asunción del cargo de De la Iglesia o su alejamiento del mismo.

- b) La segunda característica es el **fuerte personalismo** que tiñe los mecanismos de construcción del poder, donde tiene un peso fuerte la cabeza o el líder, lo que dificulta generar procesos de formación de nuevos líderes que logren un nivel de legitimación suficiente como para disputar el poder. Este rasgo se hizo evidente en la disputa por la *representación* que se libró entre De la Iglesia y Buil luego de que la directora fue removida de su cargo.
- c) La **heterogeneidad** de las propuestas impulsadas por el grupo plantean la pregunta por la convivencia de expectativas, estrategias, ámbitos de lo social hacia los cuáles 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.

### 1- 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*<sup>259</sup> en Brasil, que 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 Sur y Circuito Cultural Barracas- fueron significativos representantes de la Red Nacional de Teatro Comunitario en otros colectivos artísticos como

---

<sup>259</sup> Ver capítulo V

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.

Sería erróneo deducir que este marco favoreció automáticamente la emergencia del teatro comunitario en Rivadavia, fundamentalmente porque, como ya hemos visto, 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 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 (Fernández, 2012).

La crisis del año 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, el año 2001 significó un quiebre, y la apertura de una nueva situación local que fue capitalizada por De la Iglesia. 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<sup>260</sup>. 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

---

<sup>260</sup> La llegada del Centenario del pueblo constituyó el cierre de una etapa recordada por los habitantes de Sansinena como triste y oscura, que tuvo su origen en las inundaciones del año 2001, con las pérdidas materiales y la sensación de abandono que éstas produjeron. Sansinena pasó a ser asociado e identificado para las localidades de Rivadavia como el pueblo que “casi desaparece bajo el agua”, lugar desde el cual había que irse porque *ya no quedaría nada*. Al acercarse la fecha del centenario, casi diez años después, el festejo de un aniversario número cien significó un momento de balances, de proyectos y de nuevos horizontes, donde se recapituló el pasado pensando en el porvenir (Candau, 2008).



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 de 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. La práctica teatral comunitaria argentina se caracteriza por un fuerte contenido utópico (Bidegain, 2007, Proaño Gómez, 2013). El caso de Rivadavia también plantea la transformación de la realidad social como *potencialidad* (Zemelman; 2012). La dimensión utópica en la práctica se hace presente en el *modus operandi* del “hacer ante todo”, 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 siga avanzando. Al respecto, resulta pertinente la reflexión de Agnes Heller (1997) donde la autora afirma que si bien las personas no pueden modificar el pasado ni conocer el futuro, es en la negación a aceptar estas limitaciones en donde radica la expresión de la historicidad: en el deseo de querer, de todas formas, conocer el futuro y cambiar el pasado.

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. Ricoeur 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.

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 (2000). Es lo que el autor estipula como el nivel más profundo de la ideología, y que podemos vincular a la imagen idealizada que el grupo creó de sí mismo a través de las obras de teatro de creación colectiva<sup>261</sup> (Fernández, 2012). 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, 2000: 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 nacen de una *expectativa* por modificar estructuras y generar cambios a futuro.

---

<sup>261</sup> Veíamos esta operación de manera frecuente en los parlamentos de la obra *Por los caminos de mi pueblo*, del Grupo de Teatro Popular de Sansinena. Allí se reproducían acontecimientos históricos considerados estructurantes de la historia de la comunidad, y se recreaba una imagen idealizada, de un pueblo sin conflictos.

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, 1990). Estas prácticas constituyen la *experiencia* como el medio por el cual los hombres convierten las determinaciones objetivas en iniciativas subjetivas (Anderson, 2012), 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, es decir. Observamos que existe una proyección utópica que guía la acción colectiva en busca de la construcción de una sociedad mejor. 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 (Zemelman, 2012) 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.

## 2- La constante transformación del colectivo y el proyecto

Desde una mirada retrospectiva a lo dicho hasta el momento, observamos que 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 el desarrollo 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 para 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 de De la Iglesia con el Intendente, hacia la incorporación de estrategias administrativas más complejas, como la presentación de proyectos o la participación directa en instancias de reunión con autoridades municipales<sup>262</sup>. 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. Eso sucedió, por ejemplo, cuando el Municipio no había proporcionado las luces para el estreno de la obra distrital y se establecieron lazos con grupos privados para solucionar el problema. 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*<sup>263</sup> 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

---

<sup>262</sup> Recordemos que para el estreno de la obra distrital De la Iglesia se reunió con el equipo de trabajo completo de Buil, para evaluar cuándo debería realizarse el estreno de la obra debido a las consecuencias de las condiciones climáticas que obligaron a cambiar las fechas de la función.

<sup>263</sup> Se refiere a los momentos en los cuales la imaginación colectiva opera acciones muy concretas que nuclea el entusiasmo de los participantes (Fernández, 2011).

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, 1994) que adquirió progresivamente capacidad de disputa política.

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 (2010) 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 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, los cuales encuentran sus referentes en Buil y De la Iglesia, respectivamente. Estas tensiones 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. En primer lugar, 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 permita 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 éstos 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, hasta en 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 representa<sup>264</sup>. 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 sólo 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 (como Manuel Martino, Laura Montero o Diego Pallero). Reconocemos, sí, que estos procesos funcionaron como espacios de formación política para jóvenes que no contaban con estas experiencias previas (como el caso de Leandro Casarete y sus compañeros).

---

<sup>264</sup> Por ejemplo en las notas periodísticas que De la Iglesia escribió en torno a los femicidios y la xenofobia.



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 defina más radicalmente su posicionamiento en torno al rol del Estado, y plantee 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. Éstos 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 la 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; el temor a que la Municipalidad se sienta con derecho a considerar al grupo de teatro como parte del aparato cultural estatal y que desarticule y fragmente la fuerza y autonomía adquirida por el grupo y su capacidad de disputar poder. Finalmente, el temor a que se neutralice el liderazgo de De la Iglesia, y con ello pierda 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 Buil 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 profundo. Buil decidió incorporar a la directora a su equipo en un momento en el que el grupo se encontraba fortalecido y disputando proyectos directamente con la Municipalidad. Por otro lado, el Intendente afirmó –en las entrevistas que le realizamos

previo a la expulsión de la directora del cargo- haber estado interesado en el modelo cultural que De la Iglesia proponía, manifestando que para ella atravesar por la experiencia del cargo político significaría una instancia de formación política.

Como pudimos ver en el cuadro de más arriba, 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 (2012) Moreno 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 (como fue el caso del grupo La Corporación Cultural, de Colombia, o Arenas y Esteras, de Perú). 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, 2008), nos 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<sup>265</sup>- 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<sup>266</sup>, 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 sobre 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.

---

<sup>265</sup> Esto se visualiza en la cantidad de gente que participó en las actividades propuestas desde la gestión.

<sup>266</sup> Nos referimos a las percepciones de los vecinos sobre su participación en el Grupo de Teatro Popular de Sansinena registradas en la tesis de maestría.

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. Consideramos que la disputa de *representación* que se desató entre De la Iglesia y Buil, luego del alejamiento de la primera de su cargo, profundiza antiguas tensiones en torno a los modos de construcción de poder, y genera nuevas confrontaciones simbólicas, ligadas a la batalla por la legitimidad política, basada en un criterio de moralidad que se extendió en medios de comunicación.

### **3- 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 (Giddens; 1995). 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 desfasaje 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 lo largo del desarrollo de la tesis hemos dado cuenta de una multiplicidad de *microdinamismos* que componen los espacios de realidad analizados. Desde allí nos planteamos la emergencia de nuevas preguntas que colaborarían con la profundización de esta tesis y que proponen las siguientes líneas: el Estado -en sus distintos estamentos- como actor fundamental en la emergencia y desarrollo de los grupos de teatro comunitario; la construcción de la dimensión de género en la práctica teatral comunitaria y los modos de poder político que se estructuran en los territorios rurales. Siendo conscientes que estos son solo recortes de posibles miradas, esperamos con esta tesis 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.

## Anexo metodológico

En este apartado haremos un racconto detallado de las visitas al campo, las entrevistas realizadas, las observaciones y actividades que desarrollamos en el Partido de Rivadavia desde el año 2010 hasta el 2014. Incluiremos en este registro lo recabado para la tesis de Maestría, ya que dicha información ha sido de vital importancia como parte de los estudios previos que sirvieron de antecedentes para esta investigación. Teniendo en cuenta esta articulación, el siguiente cuadro presenta una síntesis del trabajo realizado.

### Visitas al Partido de Rivadavia y actividades relacionadas con el trabajo de campo (2010-2014)<sup>267</sup>

Fecha	Lugar	Objetivo de la visita	Entrevistas realizadas	Actividades realizadas
Marzo 2010	Sansinena	Estadía de cuatro días, donde se realizó el primer acercamiento al campo, conocimiento del pueblo, sus instituciones y personajes emblemáticos guiados por María Emilia De la Iglesia. Se realizaron cuatro entrevistas introductorias y se constituyó el primer archivo fotográfico del lugar.	María Emilia De la Iglesia (27), Susana Gorosito (57 años), Darío Fernández (23 años) Celia Amione (86 años).	Presenciamos la función de <i>Por los caminos de mi pueblo</i> , que se representó en Sansinena por segunda vez (la primera fue para el Centenario del pueblo en el año 2009) en las vías del ferrocarril. También se realizó el festejo típico por el aniversario 101 del pueblo. En esta oportunidad pudimos acompañar a María Emilia durante los días previos a la función, lo que nos permitió observar las dificultades con las que el grupo lidia diariamente en cuestiones de infraestructura y las expectativas construidas por los vecinos.  Participamos del Encuentro

<sup>267</sup> A modo de aclaración, consideramos importante destacar que la instancia de participación en Encuentros y festivales que ya tienen un cronograma de actividades pautado de antemano, y donde generalmente los grupos llevan sus obras para mostrarlas a otros grupos, son oportunidades de convivencia y acercamiento informal a los informantes, en tanto se dificulta planificar entrevistas estructuradas o semi estructuradas por falta de tiempo y porque cada integrante adquiere en estos casos tareas específicas que debe llevar a cabo y no cuentan con un margen amplio de disponibilidad.

				realizado en el pueblo de Patricios (Partido de Nueve de Julio), por el motivo de cumplirse un nuevo aniversario del pueblo. Viajamos junto al grupo de Sansinena y de González Moreno, que hicieron una representación de la obra <i>Violeta y Jacinto</i> .
<b>Junio 2010</b>	Sansinena América Fortín Olavarría	Estadía de cinco días al pueblo de Sansinena y visitas a otros pueblos. Al llegar al lugar ya se había comenzado con el trabajo de extender la práctica del teatro comunitario a pueblos vecinos para conformar el Grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia, por lo cual nos alojamos en la casa de Edith Bello (madre de María Emilia).	María Delia Albín (54 años) Elsa Chiatellino de Lenti (66 años) Osvaldo González (65 años) Mirta Fernández (56 años) Osvaldo Fernández (80 años) Olga Marengo (59 años) Arsenio Ghiorzi (47 años) Carmen Figueroa (65 años) Oscar De la Iglesia (72 años) Lilian Esther Vanegas (72 años) Yolanda González (76 años) Ilsen González (80 años)	Participamos de los ensayos de los grupos de América, y Fortín Olavarría.  Realizamos doce entrevistas personales y un relevamiento general de la percepción del grupo de teatro en los chicos y chicas del nivel primario y secundario de la escuela de Sansinena.  Participamos de un guiso comunitario en el pueblo de América, a donde asistió el Intendente Sergio Buil.
<b>Octubre 2010</b>	Sansinena América San Mauricio González Moreno	Esta visita se realizó con dos objetivos previos: asistir al estreno de la obra del Partido de Rivadavia, <i>La historia se entreteje desde abajo y se cambia desde la comunidad</i> , y participar de las actividades previas y la organización del evento. Por cuestiones climáticas la obra se pospuso dos días, por lo que nuestra visita duró siete días. Durante el transcurso de estos siete días permanecemos junto a la directora	Marta Cuello (67 años)  Manuel Martino (31 años)  Oscar Giménez (46 años)  Hugo Daniel Fritz (53 años)  Nilda Scott (51 años)  Diego Pallero (25 años)  Edith Bello (61 años)	Participamos como integrantes del grupo de Sansinena en el desfile que los grupos de teatro realizaron durante los festejos del centenario del Partido de Rivadavia y de los festejos posteriores.  Presenciamos los debates de la directora con coordinadores, vecinos y autoridades sobre los pasos a seguir y los avatares climáticos, que anegaban los caminos de entrada de los pueblos de Sansinena, Roosevelt y San Mauricio.  Realizamos siete entrevistas, la mayoría de ellas a vecinos de González Moreno.



		<p>compartiendo las reuniones de coordinadores, los ensayos, los preparativos, las negociaciones y tensiones suscitadas con autoridades e instituciones. Observamos las lógicas en la toma de decisiones y las nuevas estructuras de delegación que iban dificultosamente tratando de ganar terreno.</p>		<p>Participamos de la organización de la escenografía y utilería del estreno de la obra en el Partido de Rivadavia y en el canal de contención puesto por la policía para encauzar al público de más de 5000 personas que asistió al evento en el pueblo de San Mauricio</p>
<p><b>Septiembre/ octubre 2011</b></p>	<p>Sansinena América San Mauricio</p>	<p>Estadía de catorce días en el pueblo de Sansinena y visita a otros pueblos durante el desarrollo del encuentro nacional. Además de realizar las entrevistas, nuestro propósito era poder observar y participar de la organización del Noveno Encuentro Nacional de Teatro Comunitario, pautado para desarrollarse los días 8, 9 y 10 de Octubre en los diversos pueblos que conforman el Partido.</p>	<p>Arsenio Ghiorzi (48 años), Blanca Merlo (69 años), Marisa Muñoz (40 años), María Liliana Marcantonio (33 años), Beba Felletti (76 años), Araceli Paola Bustamante (40 años), María Susana Sosa (66 años), Juan Carlos Centioni (66 años), Cristian y Soraya Acuña (8 y 11 años respectivamente), Carmen Figueroa (66 años), Jonathan Salas (17 años), Olga Noemí Hofsetz (48 años), Ivana Pacifici (13 años), Edith Bello (63 años), María Angélica Pastor (52 años), Carlos Casa (58 años), Nicolás Morales (13 años), Tamara Muñoz (11 años), Agustina González (11 años), Mauricio Gómez (22 años), Darío Fernández (24 años), Mabel Micoli (54 años), Natalia Pacifici (10 años),</p>	<p>Realizamos 25 entrevistas pautadas, y mantuvimos varias conversaciones informales con los vecinos.</p> <p>Participamos de la organización del encuentro, principalmente en las reuniones de logística del grupo de Sansinena y en los últimos encuentros de coordinadores por pueblos. El día anterior al inicio del encuentro nos trasladamos al pueblo de América, en donde se centraba la organización.</p>

			Monica Adriana Ces (50 años) y Oscar Giménez (47 años).	
<b>Noviembre 2012</b>	América González Moreno Fortín Olavarría	Los propósitos de esta visita fueron varios: en primer lugar, llevar una copia impresa de la tesis de Maestría que había sido defendida en junio 2012. Por otro lado, recabar datos en torno a cómo estaban funcionando los proyectos presentados por La Comunitaria, y asistir a la obra <i>La historia...</i> que se representó en Fortín Olavarría para su aniversario.	Durante estos días no se realizaron entrevistas estructuradas, sino más bien charlas informales, grupales, y observaciones.	Durante los 3 días de estadía nos alojamos en la casa de De la Iglesia y Martino, en América. Mantuvimos conversaciones informales con ellos y con los integrantes del grupo de Rivadavia, en torno a la reciente presentación del proyecto de Ordenanza para la Día de la Mujer, las dificultades de los talleres de oficio, la situación particular de cada pueblo en torno a la actividad meramente teatral, el rol del Municipio, la organización de los carnavales participativos y la derrota del proyecto de González Moreno en el Presupuesto Participativo.
<b>Junio 2013</b>	América Fortín Olavarría González Moreno	Recorrimos varios de los pueblos del Partido junto a otros integrantes de la Red de Investigadores de Teatro Comunitario, realizando entrevistas para el informe <i>Nuevas estrategias colectivas de gestión teatral: el caso del Grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia</i> , el cual realizamos para el Concurso Nacional de Proyectos de Investigación “Modelos de Gestión Teatral: Casos y Experiencias” organizado por el Instituto Nacional del Teatro. Esta visita resultó crucial ya que las entrevistas estaban orientadas específicamente a registrar el proceso de gestión del Encuentro Nacional.	<i>Sergio Buil</i> , Intendente de Rivadavia  <i>María Emilia de la Iglesia</i> , Directora del Grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia y Jefa de Cultura de Rivadavia  <i>Manuel Martino</i> , Coordinador del grupo de González Moreno  <i>Laura Montero</i> , Coordinadora del grupo de Fortín Olavarría y Presidenta de la Cooperativa La Comunitaria.  <i>Oscar Giménez</i> , Coordinador del grupo de González Moreno.  <i>Diego Pallero</i> ,	La visita duró tres días, durante los cuales visitamos los pueblos, realizamos 10 entrevistas a las figuras clave en la coordinación y gestión de las actividades de la Cooperativa. Algunas de las entrevistas fueron individuales y otras grupales, lo que nos permitió observar también dinámicas de construcción y discusiones entre los mismos entrevistados. Fundamentalmente fructíferas fueron las discusiones que presentamos entre Martino y De la Iglesia, que se encontraba en su sexto mes de gestión como Jefa de Cultura del Partido. Simultáneamente se trabajó con observaciones, documentos recabados por los investigadores durante el Noveno Encuentro Nacional de Teatro Comunitario, folletería, revistas y materiales audiovisuales.

			<p>miembro del grupo de González Moreno.</p> <p><i>Matías Sánchez,</i> miembro del grupo de González Moreno.</p> <p><i>Walter Martínez,</i> Coordinador del grupo de Roosevelt.</p> <p><i>Jorge Camilo Gaitán,</i> miembro del grupo de América.</p> <p><i>Darío Fernández,</i> Coordinador del grupo de Sansinena</p>	
<b>Julio 2013</b>	<p>América</p> <p>Fortín Olavarría</p> <p>González Moreno</p> <p>Sansinena</p> <p>San Mauricio</p>	<p>Se realizó durante tres días el Encuentro de Cultura Viva Comunitaria Colombia-Rivadavia, donde los pueblos de Rivadavia recibieron a los vecinos de la Corporación Cultural Nuestra Gente, de Medellín, Colombia. Este encuentro fue una de las acciones de De la Iglesia como Jefa de Cultura, que visibilizó la política de vinculación que la directora estaba interesada en desarrollar, no sólo entre grupos nacionales, sino también con experiencias latinoamericanas. El Congreso de Cultura Viva Comunitaria en La Paz (05/2013) fue el antecedente de este evento.</p>	<p>Si bien durante el encuentro no fue posible pautar entrevistas de antemano, tuvimos la posibilidad de generar instancias de discusión y charlas informales con vecinos del grupo de Rivadavia, con De la Iglesia, y particularmente pudimos entrevistar a Jorge Blandón, referente de la Corporación Cultural Nuestra Gente, con quien intercambiamos ideas y reflexiones en torno a las diferencias y similitudes del proceso de Rivadavia con otras experiencias de teatro comunitario en el país, en Colombia y en Latinoamérica.</p>	<p>Participamos de las actividades pautadas para el encuentro: conferencia de prensa e intercambio de los representantes de los grupos presentes, almuerzos comunitarios, conversatorios sobre el teatro en comunidad en Colombia y América Latina, visita a San Mauricio, los talleres de González Moreno y Fortín Olavarría, la radio comunitaria de Sansinena, representaciones de obras de teatro del grupo local, de La Corporación Nuestra Gente y del Grupo de Teatro Comunitario Cruzavías.</p>
<b>Noviembre</b>	Montevideo,	Realización del Primer Festival Internacional de Teatro Comunitario.	Durante el encuentro no se realizaron entrevistas pautadas,	Participamos de las actividades propuestas en el evento que incluían la representación de

<b>2013</b>	Uruguay	Allí asistieron grupos de teatro comunitario de Argentina, Uruguay, Colombia, España y El Salvador. El grupo de Rivadavia asistió y representó fragmentos de su obra <i>La historia se entreteje desde abajo y se cambia desde la comunidad.</i>	sino que se mantuvieron charlas informales con vecinos del Grupo de Rivadavia, así como también se compartieron instancias de convivencia y discusiones individuales y grupales.	más de veinte obras de teatro de distintos grupos de teatro comunitario, talleres de música, murga y técnicas actorales, dos charlas sobre el estado actual del teatro comunitario en los distintos países de Latinoamérica e intercambio entre los referentes de los grupos en torno a problemáticas comunes y específicas y posibles soluciones.
<b>Diciembre 2013</b>	Pueblo de Patricios, Partido de Nueve de Julio	Encuentro en el pueblo de Patricios por motivo del décimo aniversario del grupo Patricios Unidos de Pie, y reunión de la Red Nacional de Teatro Comunitario. Este encuentro de sólo dos días fue importante en tanto, al llevar a cabo en Patricios, asistieron fundamentalmente representantes de los grupos de la Sub Red Oeste Profundo, entre los que se encuentra el grupo de Rivadavia.	Tomamos contacto con integrantes del grupo de Rivadavia y registramos discusiones y conversaciones grupales que se desarrollaron durante el plenario de bienvenida del evento. De la Iglesia fue una de las oradoras y destacó la necesidad de generar estas instancias de reunión en territorios del interior, para fomentar la igualdad de condiciones en relación a los eventos que usualmente tienen lugar en Capital Federal, como lo son las reuniones regulares de la Red Nacional de Teatro Comunitario.	Participamos del intercambio de los representantes de los grupos sobre la situación actual del teatro comunitario en las distintas regiones del país, de los talleres artísticos, y observamos las producciones artísticas de los grupos de Patricios, Okupas del Andén y Rivadavia.
<b>Noviembre 2014</b>	Unquillos, Córdoba	Participación en el Primer Congreso Nacional de Cultura Viva Comunitaria. Asistimos también a este evento como integrante de la Red de Investigadores de Teatro Comunitario.	Si bien no se realizaron entrevistas pautadas previamente, consideramos que para nuestra investigación tuvo gran relevancia el encuentro con los referentes de los grupos de teatro comunitario que se encuentran más	Participamos como investigadores de la presentación del libro “El movimiento teatral comunitario argentino. Reflexiones sobre la última década (2001-2011)”, donde publicamos un artículo con las reflexiones del trabajo de la Maestría. Consideramos esta instancia un momento importante para la investigación presente, porque

			<p>“activos” en la vinculación con el Programa de Cultura Viva Comunitaria, y dentro de ellos De la Iglesia ocupa un rol fundamental. Participamos también de la reunión interna de la Red de teatro comunitario que se realizó durante el Congreso y presenciamos los debates y discusiones que los distintos referentes mantenían en torno al vínculo que debía establecerse con el programa de Cultura Viva.</p>	<p>en la presentación de dicho artículo también se presentó el informe realizado para el Instituto Nacional del Teatro, compartiendo estos hallazgos con los referentes líderes del grupo de Rivadavia, entre los que se encontraba De la Iglesia, Martino, Pallero y Giménez, entre otros. Tuvimos la oportunidad de generar un intercambio público sobre estas ideas, que significó un registro relevante para el presente trabajo. También participamos de numerosas actividades organizadas en el evento, en las cuáles se reflexionó sobre el modelo de cultura viva comunitaria, cuál es el lugar que el teatro comunitario adquiere en ese modelo, modalidades de gestión comunitaria, etc. Finalmente, observamos variadas producciones artísticas y la nueva obra del grupo de Rivadavia “Se cayó el sistema, disculpe las molestias”, estrenada en el 2014 y que no está incluida en esta tesis.</p>
--	--	--	---	--

### Material audiovisual consultado

- ✓ Cabanchik, Adolfo, 2006, “La utopía Teatral”, Largometraje Documental de experiencias de Teatro Comunitario.
- ✓ Comisión Provincial por la Memoria y Universidad de Comunicación de La Plata, 2009, “La huella colectiva”, Documental de los grupos de La Plata.
- ✓ Zanzio, Jorge, 2010, “Contra viento y olvido”, Largometraje Documental de experiencias de la Red de Teatro Comunitario Regional Sur de La Plata.
- ✓ Dante Divoy, 2009, “Cien años de historia, cien años de vida. Sansinena 100 años, 1909-2009”. Largometraje documental del pueblo de Sansinena. Municipalidad de Rivadavia.

## Material periodístico consultado

-Diarios digitales:

- ✓ Master News
- ✓ Villegas Digital

-Periódicos locales y nacionales (más detalles en el anexo 1):

- ✓ Revista Ñ del Diario Clarín
- ✓ La Nueva Prensa
- ✓ La Opinión

- Páginas web:

- ✓ <http://www.livingtheatre.org/about/history>
- ✓ [www.teatrocomunitario.com.ar](http://www.teatrocomunitario.com.ar)
- ✓ <http://encuentronacionalenrivadavia.blogspot.com.ar/>
- ✓ <http://www.pueblohacecultura.org.ar/>
- ✓ <http://www.culturavivacomunitaria.org/>
- ✓ <http://www.8300.com.ar/2012/06/20/cooperativas-mutuales-y-asociaciones-civiles-por-que-y-para-que/>

## Otros materiales

- ✓ “Nacer, crecer y realizarnos. Rivadavia. 100 años de historias compartidas”. Revista de la Municipalidad de Rivadavia por el Centenario del Partido (2009).
- ✓ Programa institucional “Los 100 años de Rivadavia”.
- ✓ Programa del Noveno Encuentro Nacional de Teatro Comunitario.
- ✓ Informe del del *Centro de Investigaciones Territoriales y Ambientales Bonaerenses* (CITAB) en torno a la actividad agropecuaria del Partido de Rivadavia (2004).
- ✓ Informes particulares pedidos a la Municipalidad de Rivadavia.

## Referencias bibliográficas

Alvarellos, Héctor. (2007). *Teatro callejero en la Argentina (1982-2006). De lo visto, vivido y realizado*. Buenos Aires. Ediciones Madres de Plaza de Mayo.

Allport G. & Postman L. (1988). *Psicología del Rumor*. Buenos Aires: Editorial Psique.

Anderson, Perry (2012). *Teoría, política e historia. Un debate con E.P. Thompson*. España: Ed. Siglo XXI.

Beccaria, Luis (2006). *El Mercado de trabajo argentino en el largo plazo: los años de la economía agroexportadora*. Informe de la Cepal. Publicación de las Naciones Unidas. Buenos Aires.

Bellelli, G.y Leone, G. (1999). *Emoción y memoria colectiva, el recuerdo de acontecimientos públicos*. En *Psicología Política*, n° 18, Universidad de Bari, Italia.

Bello, Edith & de la Iglesia, M. Emilia. (2009). *Sansinena existe. Retazos de memoria. Tejidos de futuro*. Buenos Aires: Municipalidad de Rivadavia.

Bernasconi, Alicia & Frid, Carina (2006). *De Europa a las Américas. Dirigentes y liderazgos (1880-1960)*. Buenos Aires: Biblos.

Bidegain, Marcela (2007). *Teatro comunitario: arte y transformación social*. Buenos Aires: Atuel.

Bidegain, M., Guain, P. & Marianetti, M. (2008). *Teatro comunitario. Vecinos al rescate de la memoria olvidada*. Catalinas Sur, Patricios Unidos de Pie, Los Dardos de Rocha y Los Okupas del Andén, Buenos Aires: Artes Escénicas.

Blanco J. I. y Martin L. (2003). *Notas sobre identidad y política en las obras de Jacques Ranciere y de Paul Ricoeur*. Presentado en el VI Congreso Nacional de Ciencia Política. Universidad Nacional de Rosario. Noviembre de 2003. Disponible en <http://www.saap.org.ar/esp/docs-congresos/congresos-saap/VI/areas/01/blanco-martin.pdf>

Boal, Augusto (1974). *Teatro del Oprimido y otras poéticas políticas*. Buenos Aires: De la Flor.

Bourdieu, P.; Chamboredon, J.C. y Passeron, J.C. (2002). *El oficio del sociólogo. Presupuestos epistemológicos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Brecht, Bertolt (1970). *Escritos sobre teatro I*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión

Bruno, Sebastián (2010). *Cifras imaginarias de la inmigración limítrofe en Argentina*. En

Novick, Susana, "Migraciones y MERCOSUR: una relación inconclusa". Buenos Aires: Catálogos. Disponible en: <http://webiigg sociales.uba.ar/pobmigra/archivos/migraymercosur.pdf>

Candau, Jöel (2008). *Memoria e identidad*. Buenos Aires: serie antropológica, Ediciones del Sol.

Cantú Toscano, Mario (2012). *Laboratorio teatral. La ideología científica en el discurso de Jerzy Grotowski*. Revista Telón de Fondo, nº 15, julio 2012. Disponible en: <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero15/articulo/389/laboratorio-teatral-la-ideologia-cientifica-en-el-discurso-de-jerzy-grotowski.html>

Carricart, Pedro (2012). *Cooperativas rurales y territorios en la Región Pampeana Argentina. Transformaciones sociales, económicas y organizacionales*. Buenos Aires: La Colmena.

Castoriadis, Cornelius (1993). *La institución imaginaria de la sociedad*. En Colombo (coord.), "El imaginario Social". Montevideo: Altamira y Nordan Comunidad.

Cefai, Daniel (2008). *Los marcos de la acción colectiva. Definiciones y problemas*. En Natalucci, Ana, "La comunicación como riesgo. Sujetos, movimientos y memorias. Relatos del pasado y modos de comunicación contemporánea". Buenos Aires: Ed. Al Margen.

Cornago, Oscar (2009). *¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad*. Revista Agenda Cultural. Universidad de Antioquia, nº 158.

Cortés, Martín (2008). *Movimientos sociales y Estado en Argentina: entre la autonomía y la institucionalidad*. Informe final del concurso: gobiernos progresistas en la era neoliberal: estructuras de poder y concepciones sobre el desarrollo de América Latina y el Caribe. Programa Regional de Becas Clacso.

Cuesta Bustillo, Josefina (1998). *Memoria e historia, un estado de la cuestión*, en Cuesta Bustillo, J. "Memoria e historia". Madrid: Marcial Pans Librero.

Dacal, Enrique. (2006). *Teatro de la Libertad. Teatro "callejero" en la Argentina, desde el movimiento grupal de los 80*. Buenos Aires: Ediciones de Madres de Plaza de Mayo.

Daconte, Eduardo Márceles. (1977) *El método de creación colectiva en el teatro colombiano*. Latin American Theatre Review. 91-97.

De la Garza, Enrique (1992). *Los sujetos sociales en el debate teórico*, en De la Garza, Enrique (coord.), "Crisis y sujetos sociales en México". UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Humanidades.

De la Garza, Enrique (2001). *La epistemología crítica y el concepto de configuración: alternativas a la estructura y función estándar de la teoría*. Revista Mexicana de sociología 1/2001. Pp. 109-127.



De la Garza, E.; Ramírez, J. L. & Moreno, S. (2010). *La querrela de las identidades: ¿pasado sistémico, presente fragmentario?* En De la Garza, E. & Neffa, Julio (comp). “Trabajo, identidad y acción colectiva”. México: Plaza Valdés Editores.

Del Campo, Alicia (2004). *Teatralidades de la memoria: rituales de reconciliación en el Chile de la transición*. Institute for the Study of Ideologies & Literature. University of Minnesota. Mosquito Comunicaciones.

De Man, Paul (1978). *The epistemology of Metaphor* En “On Metaphor”. Chicago: The University of Chicago Press.

Denscombe, M. (1999), *The Good Research Guide for small-scale social research projects*, Buckingham, Open University Press.

Díaz, Silvina (2009). *El modelo antropológico en el teatro emergente en Buenos Aires*. El Apuntador. Revista de Arte Escénica. III Generación- Instituto Nacional del Teatro.

Di Pego, Anabella (2008). *La identidad “narrativa” en Hannah Arendt. Una crítica de la interpretación de Paul Ricoeur* [en línea]. VII Jornadas de Investigación en Filosofía, 10-12 de noviembre de 2008. La Plata. Disponible en [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.454/ev.454.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.454/ev.454.pdf)

Dubatti, Jorge (2006) *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura*. Micropoéticas III. Buenos Aires: ediciones del CCC.

Elías, Norbert (1994). *Ensayo sobre las relaciones entre establecidos y marginados*. Tomado de Elías N. “Introduction: A theoretical essay on established and outsider relations”, en Elías y Scotson, “The Established and the outsiders. A sociological enquiry into the community problems”. Traducción Vera Weiler. London –Thousand Oaks- New Delhi, Sage Publications.

Feinmann, José Pablo (1971). *Racionalidad e irracionalidad en “Facundo”*. Revista Envío, n°3, Buenos Aires. pp, 35-48.

Fernández, Ana María (2011). *Política y subjetividad. Asambleas barriales y fábricas recuperadas*. Buenos Aires: Biblos.

Fernández, Clarisa (2011), *Procesos de memoria en el teatro comunitario argentino*, en Revista Palos y Piedras, Centro Cultural de la Cooperación. (ISSN 1851-3263). Número 11, año 4.

----- (2011), *La transmisión de la memoria en el teatro comunitario argentino. El caso del Grupo de Teatro Popular de Sansinena*. Revista académica Question, Volumen 1, Número 31 de invierno (ISSN 1669-6581).

----- (2012). *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.

Fernández, Clarisa (2013). *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, Año 5, n° 8. Pp. 97-117.

Fernández Clarisa y Falzari, Gastón (2014). *Nuevas estrategias colectivas de gestión teatral: el caso del Grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia*. Informe Final Presentado para el concurso Nacional de Proyectos de Investigación “Modelos de Gestión Teatral: Casos y Experiencias”, del Instituto Nacional del Teatro.

Fos, Carlos (2009). *Del teatro anarquista al teatro comunitario actual*. Buenos Aires: Ediciones Artes Escénicas.

Fos, Carlos y Verzero, Lorena (comp) (2010). *En las tablas libertarias. Experiencias de teatro anarquista en Argentina a lo largo del siglo XX*. Buenos Aires: Atuel.

Geertz, Clifford (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

Giddens, Anthony (1995). *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Gluckman, Max (1963). *Gossip and scandal*. Current Anthropology, vol. 4, n° 3. University of Chicago Press. PP. 307-316.

Goffman, Erving (2012). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu Ed.

Goldbard, Arlene (2010). *New creative community. The art of cultural development*. USA: New Village Press.

Greco, Ángela (2008). *Teatro comunitario en la Argentina y la Red americana de Arte para la Transformación Social*. Revista Telón de Fondo, n° 8.

Grimson, Alejandro (sin fecha). *Nuevas xenofobias, nuevas políticas étnicas en Argentina*.

Grondona, Ana y Romero, Guadalupe (2005) *Gracias a Dios tengo mi familia*, en Murillo, Susana (coord) “Contratiempos, espacios, tiempos y proyectos en Buenos Aires de hoy”. Buenos Aires: Ed. Del Instituto movilizador de Fondos Cooperativos (CCC).

Hall, Stuart (2003). *¿Quién necesita identidad?*, en Hall Stuart y P. Dugay (comp), “Cuestiones de identidad cultural”. Buenos Aires: Amorrortu.

Heram, Yamila (2005). *Teatro comunitario, teatro transformador*. Cuaderno de trabajo n°64, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos. <http://www.centrocultural.coop/comunicacion/teatro-comunitario-teatro-transformador.html>

Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.

Heller, Agnes (1997). *Teoría de la historia*. México: Fontamara.

Halbwachs, Maurice (1968). *Memoria colectiva y memoria histórica*, [Reis: Revista española de investigaciones sociológicas](#), N° 69, 1995, pp. 209-222 (Traducción de un fragmento del Capítulo II de *La mémoire collective*, Paris, PUF, 1968).

Irazabal, Federico (2004). *El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*. Buenos Aires: Biblos.

Jan Cohen Cruz (2005). *Local acts. Community based performance in the United States*. USA: Rutgers University Press.

Jelin, Elizabeth. (2002) *Los trabajos de la memoria*, Colección "Memorias de la represión". Madrid: Siglo XXI Editores.

Koselleck, Reinhart (1993). *Espacio de experiencia y horizonte de expectativa. Dos categorías históricas* en Koselleck, Reinhart, "Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos". Barcelona: Paidós.

Lindón Villoria, Alicia (2000). "Del campo de la vida cotidiana y su espacio temporalidad (una presentación) en Lindón (comp.) *La vida cotidiana y su espaciotemporalidad*. Barcelona: Anthropos/ Colegio Mexiquense/ CRIM-UNAM.

Longoni, Ana & Mestman, Mariano (2008). *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba.

Marradi, Archenti y Piovani (2007). *Metodología de las ciencias sociales*, Bs. As: Emece.

Melucci, Antonio (1994). *Asumir un compromiso: identidad y movilización en los movimientos sociales*. Revista Zona Abierta, n° 69, Madrid: Pablo Iglesias, pp: 153-179.

Morales, M. V. y Reynales, J. M. (2010). *La política y el espacio público: constitución discursiva y potencial emancipatorio*. Revista Pensamiento Plural, Universidad Nacional de Pelotas. N° 7, julio/diciembre, pp. 77-90. Disponible en: <http://www.ufpel.edu.br/isp/ppgcs/pensamento-plural/edicoes/07/05.pdf>.

Muñoz, María Antonia. (2006). *Laclau y Ranciere, algunas coordenadas para la lectura de lo político*. En revista *Andamios*, vol 2, n° 4, julio. Pp. 119-144. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/628/62820405.pdf>.

Naishtat Francisco (2005). “Ética pública de la protesta colectiva”. En Schuster, Naishtat, Nardacchione y Pereyra (Comp.) *Tomar la palabra. Estudios sobre protesta social y acción colectiva en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Prometeo.

Natalucci, Ana & Pérez, Germán (2008). *Estudios sobre movilización y acción colectiva: interés, identidad y sujetos políticos en las nuevas formas de conflictividad social*. En Natalucci, Ana, “La comunicación como riesgo. Sujetos, movimientos y memorias. Relatos del pasado y modos de comunicación contemporánea”. Buenos Aires: Ed. Al Margen.

Natalucci, Ana (2010). *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. Año XI, n° 23.

Néspolo, Jimena (2007). *El problema de la identidad narrativa en la filosofía de Paul Ricoeur* [En línea] *Orbis Tertius: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, 12 (13), disponible en <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-13/07.%20Nespolo.pdf>

Nogar, Ada Graciela (2010). *Los espacios rurales en transformación. Cambios y escenarios. Un abordaje teórico*. En Jacinto, Guillermina y Nogar, Ada Graciela (comp) (2010). *Los espacios rurales. Aproximaciones teóricas y procesos de intervención en turismo rural*. Buenos Aires: La Colmena. Pp: 13-34.

Orga, Alberto (2010). *Por estas tierras...recorrido geográfico e histórico de la ocupación de territorios en el Partido Rivadavia desde 1876 a 1910*. Buenos Aires.

Pavis, Patrice. (1998) *Diccionario de teatro*. Barcelona: Paidós.

Pelletieri, Osvaldo. (1991) *La puesta en escena argentina de los '80: Realismo, estilización y parodia*. *Revista Latin American Theatre Review*. Pag, 117-131

Pianca, Marina (1990). *El teatro de nuestra América: un proyecto continental, 1959-1989*. Institute for the Study of Ideologies and Literature. Minesota.

Pironio, A. (2010). *Patricios Unidos de Pie: de la nostalgia a la Esperanza. Un proceso de intervención social desde el teatro comunitario*, Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales, Programa Magíster Psicología mención Psicología Comunitaria, Cuaderno de Trabajo, vol 8, p. 44-52.

Piscator, Erwin (1957). *Teatro político*. Buenos Aires: Editorial Futuro.

Presas, Mario A. (1997). *La verdad de la ficción*. Buenos Aires: Ed. Almagesto.

Proaño Gómez, Lola (2005). *Teatro comunitario, belleza y utopía. Teatro memoria y ficción* (Ed. Osvaldo Pelletieri). Buenos Aires: Galerna.

----- (2006). *Estética social y la aparición de lo político. Teatro comunitario y espacio urbano en. Espacios de representación*. Fundación Autor, Madrid, España: Ediciones Proaño-Gómez.

----- (2007) *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Universidad de California, Irvine: Colecciones Gestos.

----- (2010). *El desplazamiento de la política: teatro comunitario argentino*, en Revista Afuera, n° 9, disponible en <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=61&nro=9>.

----- (2013). *Teatro y estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política*. Buenos Aires: Biblos.

Ranciere, Jacques (2010). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Ratier, Hugo (2009). *Poblados Bonaerenses, vida y milagros*. Buenos Aires: La Colmena

Retamal, Christian (2007). *Ernst Bloch y la esperanza utópica de la Modernidad*. Pensamiento, revista de Investigación e información filosófica. Vol. 63, n° 237. Pp. 463-474. Universidad Pontificia Comillas. España.

Retamozo, Martín (2006). *Esbozos para una epistemología de los sujetos y movimientos sociales*. Cinta de Moebio, n° 026, Septiembre. Santiago de Chile.

----- (2009a). *Orden social, subjetividad y acción colectiva. Notas para el estudio de los movimientos sociales*. Revista Athenea Digital, n° 1. Pp. 95-123. Disponible en: <http://atheneadigital.net/article/view/560>.

----- (2009b). *Las demandas sociales y el estudio de los movimientos sociales*. Cinta de Moebio, n° 35, Universidad de Chile, Pp. 110-127.

----- (2011). *Sujetos políticos: teoría y epistemología. Un diálogo entre la teoría del discurso, el (re) constructivismo y la filosofía de la liberación en perspectiva latinoamericana*. Ciencia Ergo Sum, Vol 8, n°1, pp. 81-89. Universidad Autónoma de México.

Ricoeur, Paul (1996) *Sí mismo como otro*. Trad. De Agustín Neira, México: Siglo XXI.

----- (2000). *Del texto a la acción. Ensayos de Hermenéutica II*. Fondo de Cultura Económica.

----- (2001). *La metáfora viva*. Madrid: Trota.

Ritter, Michael (2000). *El rumor. Un análisis epistemológico*. Fuente no encontrada.

Rizk, Beatriz (2008) *Creación colectiva, el legado de Enrique Buenaventura*. Biblioteca de historia del teatro occidental. Buenos Aires: Atuel.

Rosemberg, Diego (2009). *Teatro comunitario argentino*. Buenos Aires: Emergentes editorial.

Sabina, Frederic (2004). *Buenos vecinos, malos políticos: moralidad y política en el gran Buenos Aires*. Buenos Aires: Prometeo.

Sava, Alberto (2006). *Desde el mimo contemporáneo al teatro participativo. La evolución de una idea*. Buenos Aires: Ediciones de Madres de Plaza de Mayo.

Sautu, Ruth (comp.) (1999) *El método biográfico. La reconstrucción de la sociedad a partir de los testimonios de los actores*. Buenos Aires: Editorial Belgrano.

Schechner, Richard (2000). *Performance, teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Ediciones Libros del Rojas.

Scher, Edith. (2011). *Teatro de vecinos, de la comunidad para la comunidad*. Buenos Aires: Colección Estudios Teatrales del Instituto Nacional del Teatro.

Schuster, F. (2005). *Las protestas sociales y el estudio de la acción colectiva*. En Schuster, Naishtat, Nardacchione y Pereyra (Comp.) *Tomar la palabra. Estudios sobre protesta social y acción colectiva en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Prometeo.

Schutz, A. & Luckman, T. (2003). *Las estructuras sociales del mundo de la vida*". Buenos Aires: Ed. Amorrortu.

Scribano, A. (2007). *Análisis e interpretación de la información cualitativa*, en *El proceso de investigación social cualitativo*. Pp. 135-158. Buenos Aires: Prometeo.

Shibutani, T. (1966). *Improvised News, a sociological Study of Rumor*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Co. Inc.

Silva, Maria Luisa. (2006). *Narrativa y configuración de identidades en Paul Ricoeur*. Revista *Ágora*, papeles de filosofía. Vol. 25, n° 2, pp. 103-118.

Soldano, Daniela (2002). *La subjetividad a escena. El aporte de Alfred Schütz a las ciencias sociales*, en F. Schuster, "Filosofía y métodos de las ciencias sociales". Buenos Aires: Manantial.

Suárez, Bernardo (2014). *¿Qué estás pensando? El dispositivo de enunciación en la red social de Facebook*. La Trama de la Comunicación, vol. 18, enero a diciembre. Pp. 83 a 93. Disponible en <http://rephip.unr.edu.ar/handle/2133/3241>

Svampa, Maristella (2005). *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.

Tarrow, S. (2002). *Ciclos de acción colectiva: entre los momentos de la locura y el repertorio de contestación*. En Traugott, S. (Comp), "Protesta social", Barcelona: Editorial Hacer.

Thompson, E. P. (1977). *William Morris: Romantic to revolutionary*. The Merlin Press Ltd.

----- (1981). *Miseria de la teoría*. Barcelona: Crítica.

Tilly, Charles (2002). *Repertorios de acción colectiva*. En Mark Traugott, "Protesta social. Repertorios y ciclos de acción colectiva". Barcelona: Hacer.

Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Editorial Paidós – Asterisco.

Valencia, Guadalupe (2006). *La temporalidad social como problema metodológico acerca de la reconstrucción de la historicidad*. Universidad Nacional Autónoma de México. Revista Imaginales, n° 4. Pp. 41-56.

Van Erven, Eugene (2001). *Community Theater. Global perspectives*. Londres: Ed. Routledge.

Verón, Eiseo (2004). *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa.

Verzero, Lorena, y Leonardi, Yanina (2006). *La aparente resistencia: El arte argentino entre la ética, la estética y el compromiso (1968-1973)*, en Revista Iberoamericana VI, Núm. 23, pp. 55-75.

Verzero, Lorena (2009). *El cuerpo politizado: tendencias actorales en el teatro militante*. En Dubatti, J. "Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeusk Kantor". Buenos Aires: Colihue.

Verzero, Lorena (2010). *Leónidas Barletta y el Teatro del Pueblo: problemáticas de la izquierda clásica*. Revista Telón de Fondo, n° 11, julio 2010. Disponible en: <http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero11/articulo/282/leonidas-barletta-y-el-teatro-del-pueblo-problematicas-de-la-izquierda-clasica.html>

Villegas, Juan (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna.

White, Hayden (1978). *Tropics of discourse. Essays in cultural criticism*. London: The Hopkins University Press.

----- (1992). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.

Williams, Raymond (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Wortman, Ana (comp). (2009). *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Eudeba.

Zemelman, Hugo y Valencia, Guadalupe (1990). *Los sujetos sociales, una propuesta de análisis*. Revista Acta Sociológica. Vol.3, n° 2, pp. 89-104. México.

Zemelman, Hugo (2012). *Los horizontes de la razón. I. Dialéctica y apropiación del presente*. Buenos Aires: Antrophos.



## ANEXOS