

VII Jornadas Santiago Wallace de Investigación en Antropología Social. Sección de Antropología Social. Instituto de Ciencias Antropológicas. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, 2013.

El Teatro Comunitario en crecimiento. Debates en torno a la autogestión de los recursos.

MERCADO Camila.

Cita:

MERCADO Camila (2013). *El Teatro Comunitario en crecimiento. Debates en torno a la autogestión de los recursos. VII Jornadas Santiago Wallace de Investigación en Antropología Social. Sección de Antropología Social. Instituto de Ciencias Antropológicas. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-063/135>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/evkA/mrc>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

VII Jornadas Santiago Wallace de Investigación en Antropología Social

Buenos Aires, 27, 28 y 29 de noviembre de 2013

El Teatro Comunitario en crecimiento. Debates en torno a la autogestión de los recursos

Camila Mercado, FfyL, UBA

kmi_m@hotmail.com

Palabras clave: Autogestión, Autonomía, Reproducción, Teatro

Introducción

El Teatro Comunitario surge como una iniciativa que busca acercar el teatro a quienes se encuentran por fuera del ámbito artístico formalmente definido. Por un lado, se plantea la práctica teatral como una actividad que puede realizar cualquiera que tenga deseo de hacerlo y no solo aquellos que hayan sido formados para ello y, por otro, lleva sus espectáculos a espacios no convencionales (escuelas, centros culturales, plazas, asociaciones civiles, clubes, etc) acercándolos a un público que no suele asistir a salas teatrales.

Ahora bien, lo característico del Teatro Comunitario no tiene que ver exactamente con el lugar donde se desarrolla, la estética que utiliza o los códigos que emplea. Si bien estos son elementos que ayudan a describirlo y que hacen al hecho teatral, pueden estar presentes en otras propuestas. Lo específico de este fenómeno es la intención de sus participantes de construir un proyecto donde los vecinos sean los protagonistas, ya sea de las decisiones artísticas como de la gestión del mismo.

Este fenómeno emerge poco tiempo antes de la apertura democrática con el Grupo de Teatro Catalinas Sur, en un momento histórico de reapropiación del espacio público a través de actividades artísticas y culturales (Canale, 2007; Martín, 1997). El segundo grupo propiciador de este fenómeno, El Circuito Cultural Barracas, se conforma como tal en 1996 y junto a Catalinas Sur impulsan la conformación de otros grupos a lo largo del país. Así, este proceso de difusión del Teatro Comunitario se inicia a fines de los 90 y tiene un punto álgido luego de la crisis de 2001 con la conformación de una gran cantidad de grupos en la Ciudad de Buenos Aires.

El grupo con el que realicé mi trabajo de campo, Matemurga de Villa Crespo, surge en ese contexto. Si bien, la idea inicial de su directora no era la conformación de un grupo de teatro comunitario sino de una murga, su experiencia teatral y su relación con Adhemar Bianchi (director de Catalinas Sur) hizo que el proyecto fuera volcándose cada vez más hacia lo

teatral. Así, el grupo tiene su primer encuentro en agosto de 2002 y en 2004 estrena su primer espectáculo llamado “La Caravana”.

En este trabajo nos interesa analizar las características autogestivas de este grupo en lo que respecta a la organización de las tareas, la producción artística colectiva y las formas de financiación analizando los desafíos que estas conllevan para el crecimiento del grupo.

La crisis del 2001 y las experiencias de autogestión

Nos proponemos retomar este contexto histórico de crisis del régimen neoliberal, el cual venía imponiéndose a nivel de políticas públicas desde la última dictadura militar, para analizar el escenario cultural y artístico que se fue construyendo.

Wortman (2009) nos habla del creciente proceso de mercantilización de la vida social que caracteriza las formas de globalización actual y sostiene que algunos de los factores vinculados a este proceso han sido el debilitamiento de las ideologías de transformación social, la expansión de ideologías de corte economicista (como el neoliberalismo) y de la sociedad de consumo. De acuerdo con esta autora, la industria cultural representa el emblema de esta mercantilización y, junto con la expansión de la industria del entretenimiento que trae aparejada, se viene desarrollando una proliferación de artistas, productores culturales, editores, difusores, creadores de imágenes, entre muchos otros. Esta ampliación del espacio de la cultura tiene fuertes impactos sociales en el mercado laboral, los estilos de vida, las subjetividades, los usos del tiempo libre y las formas del ocio. Asimismo, esta emergencia de productores culturales no sólo tiene lugar en el marco de la gran industria cultural sino que se refiere a un proceso de surgimiento de voluntades diversas que generan proyectos de intervención cultural a nivel espacial, en nuestro caso en la Ciudad de Buenos Aires. Estas iniciativas a veces persiguen distintos objetivos y significan sus prácticas de maneras divergentes llegando a constituirse algunas como propuestas de resistencia a la mercantilización de la cultura. Como señala Wortman “Si por un lado el proceso de concentración económica incidió profundamente en la concentración de la llamada industria del entretenimiento (...), también resurgieron nuevas formas de organización de la cultura que remiten a una historia de la sociedad argentina con la cultura que – a pesar de los duros golpes que ha sufrido, tanto desde el Estado como desde la falta de apoyos económicos – ha resistido y revela una gran capacidad simbólica y de generación de nuevas significaciones” (Wortman, 2009: 25).

Si con la apertura democrática la intervención cultural aparece como una forma de ocupar un espacio público despolitizado, con la crisis de 2001 se abre un nuevo ciclo de movilización y de efervescencia social en el que la cultura devendría un eje de reconstrucción de la

experiencia individual y una expresión de resistencia colectiva, sobre todo para las clases medias empobrecidas (Svampa, 2011). Este contexto de crisis favoreció la emergencia y difusión de formas autoorganizadas de lo social, como las asambleas barriales, el rol destacado que asumieron las fábricas recuperadas, la expansión de colectivos culturales, la visibilización de las organizaciones piqueteras, entre otras. Como señala Svampa (2011) se difundió un formato organizativo caracterizado por un estilo de construcción colectiva flexible y más horizontal, así como un sistema de decisiones centrado en la búsqueda de consenso.

A su vez, la cultura comenzó a ser contemplada a nivel global como “recurso” (Yudice, 2003) y esto fue tanto para las industrias culturales, para los gobiernos que debían enfrentarse a nuevas crisis socio-económicas producto de la devastación de las políticas neoliberales, como también para una sociedad civil que vio en el campo cultural y artístico una posibilidad de resistencia.

En este sentido, como señala Infantino (2012) en el caso de la política gubernamental del GCBA se observa una transformación de la cultura en un recurso económico de gran importancia para la ciudad. Este proceso puede rastrearse hacia fines del 2001 con el fin de la convertibilidad pero se acentúa a partir de la primera gestión del actual gobierno de la ciudad. A su vez, esta transformación se tradujo en un intento de absorber la demanda de turismo extranjero y devino en una fuerte vinculación entre política cultural, mega-eventos, rentabilidad turística y mercantilización de la cultura (Infantino, 2012).

¿Qué es la autogestión?

Entendemos la autogestión como una forma de organización que implica el control de los procesos de elaboración y de toma de decisiones por parte de un grupo de personas (Hudson, 2010). En este sentido, los sujetos involucrados en un proceso de producción asumen colectivamente las decisiones respecto de las reglas que guiarán sus actividades, el destino de sus productos y la forma en que se relacionarán con el resto de la sociedad. Más allá de las vinculaciones que ha tenido la autogestión con el mundo del trabajo remunerado, entendemos que es una vía de organización que puede extenderse a cualquier tipo de actividad social humana.

Como señala Hudson (2010), la discusión acerca de la autogestión nos remite al problema de la autonomía, entendiendo por esta a la autodeterminación, la ley y el discurso propios. Esta iría en contraposición a la heteronomía vinculada al poder de un otro de definir tanto la realidad como el deseo propios. La autonomía como proyecto es entendido por Castoriadis (1983) como la tensión entre *lo* político, entendido como poder explícito, heterónimo y *la*

política como actividad colectiva configurante, instituyente. Esta tensión entre dos fuerzas es la que irá construyendo, siguiendo a Hudson, a los sujetos individuales y colectivos en los diferentes momentos de la historia.

Así, la autogestión se construye como una alternativa a la delegación del poder decisorio en una instancia superior. En este sentido, implica el control de los procesos de producción de bienes, podríamos decir tanto materiales como simbólicos, por parte de quienes llevan a cabo estas tareas. Los medios por los que se lleva a cabo esta producción estarían en manos de quienes efectivamente la realizan (García Guerreiro, 2008).

Por último, para analizar nuestro caso nos proponemos no pensar la autogestión como una instancia absoluta sino como una tensión entre prácticas de autonomía y prácticas de delegación de ciertas funciones en otras instancias. En este sentido, volvemos a retomar a Hudson (2010) para ver la autogestión no como una práctica dada, establecida de manera cerrada y para siempre, sino como una problemática. En tanto tal, esta forma de organización adquiere sentidos en distintos momentos a partir de producir interrogantes que sólo la experiencia concreta de quienes llevan adelante estos procesos pueden resignificar y regenerar sin cerrarlos en respuestas definitivas.

Es el devenir de esta tensión constitutiva del campo social entre un proyecto de sujeto autónomo y una organización heterónoma lo que construye sujetos políticos que luchan por la producción de discursos y prácticas propias.

El Teatro Comunitario constituye una experiencia de autogestión que parte de la premisa de que el acceso al arte, la exploración de la creatividad y la construcción de discursos que esto permite es un derecho de todo ciudadano, como lo es la educación, la salud y el trabajo. Esto implica no delegar la producción de hechos artísticos y culturales, así como crear las condiciones para que aquellos que normalmente no se acercan a una producción teatral lo hagan.

La estructura interna de Matemurga: Comisiones de trabajo y toma de decisiones

Los grupos de teatro comunitario comparten una estructura interna bastante homogénea, lo cual deviene del énfasis puesto en el trabajo en red¹ y de la forma en que este fenómeno se replicó en los distintos lugares. Esta estructura consiste en la conformación de áreas o comisiones de trabajo de acuerdo a las tareas que sea necesario realizar en cada caso. Los integrantes de cada comisión suelen reunirse por fuera de los encuentros generales de todo el

1 En 2002, impulsada por El Grupo Catalinas Sur y El Circuito Cultural Barracas, se crea la Red Nacional de Teatro Comunitario para vincular las diferentes iniciativas que empiezan a surgir. Esta Red funciona generando espacios de intercambio y de consulta entre los grupos con mayor trayectoria y aquellos que van surgiendo. De esta forma, se propone transmitir formas de trabajo y discutir acerca de las problemáticas que suelen generarse en este tipo de proyectos.

grupo en días que ellos disponen para organizar su trabajo específico.

Ahora bien, dentro de la estructura organizativa del grupo se busca que tengan importancia los espacios internos de discusión y reflexión. Esto tiene que ver con que muchas decisiones son tomadas por consenso, es decir que no se vota y decide una mayoría. Aquellos integrantes que tienen una opinión vinculada al tópico en discusión y desean compartirla lo hacen por turnos y así se dan debates que pueden resolverse en unas horas o no llegar ese día a un desenlace, en cuyo caso se deja la discusión en suspenso hasta el siguiente encuentro.

Las comisiones en las que se divide y organiza el trabajo en Matemurga, hoy por hoy, son las de Dramaturgia, Vestuario, Plástica, Gestión y Recursos, Maquillaje, Revista, Sonido, Mantenimiento y Mejoras, Buffet e Iluminación. La conformación de comisiones a lo largo del tiempo ha tenido que ver con las necesidades que se fueron suscitando a medida que el grupo crecía y con la formación de los vecinos en las distintas áreas.

La función de las comisiones es coordinar un trabajo específico que hace a la continuidad material del grupo y a su producción artística. Es decir, elaboran propuestas que después llevan al resto del grupo para que se divida el trabajo. No son cerradas, cualquiera que lo desee puede participar. La intención de las comisiones es ordenar y coordinar los distintos tipos de trabajo que van surgiendo, definir quienes serán los responsables de cada tarea, por ejemplo, durante las presentaciones teatrales. Es decir, en estos casos, quienes estarán al frente del buffet, repartiendo revistas, haciendo encuestas, quienes llegarán con un tiempo de anticipación al lugar para armar la escenografía y quiénes permanecerán luego para desarmarla y trasladarla. Todo esto significa trabajo y el objetivo es que todos participen en alguna instancia del proceso.

La conformación de las comisiones de trabajo puede variar de acuerdo a las tareas que se desarrollan en cada una, los intereses y las habilidades de los vecinos. Por lo general, suele participar de ellas al menos un miembro que tenga alguna experiencia, habilidad o conocimiento en el área, ya que se necesita alguien que pueda orientar y organizar el trabajo para cumplir con los objetivos. En este sentido, suele aprovecharse la “experiencia previa” de los vecinos en el desempeño de alguna función, por ejemplo si se cuenta con vecinos que han realizado tareas contables probablemente se les pida si pueden aportar sus conocimientos en el manejo de los ingresos y egresos monetarios del grupo. Esto, desde ya, no es rígido y no significa que no se pueda realizar una tarea sin experiencia en ella. La idea es aprovechar las capacidades y habilidades en beneficio del desarrollo y crecimiento del grupo. A su vez, la división del trabajo en comisiones abre la posibilidad de que todos puedan participar en alguna instancia de gestión del proyecto artístico.

Por otro lado, que estas producciones artístico-comunitarias se presenten como colectivas tampoco significa que, en la práctica, todos realicen la misma cantidad de tareas. Esto depende de varios aspectos que, en parte, tienen que ver con las posibilidades concretas de dedicación de cada vecino y, también, con los intereses que se ponen en juego para cada uno al participar en un grupo de estas características. Es decir, en la práctica concreta hay vecinos que están interesados en (y pueden) abarcar más tareas que las artísticas y vecinos que no. Esto no está exento, por supuesto, de conflictos que cada tanto surgen y que a medida que el grupo crece y debe enfrentar más compromisos se complejizan.

¿Cómo se sostiene el grupo económicamente?

Como mencionábamos anteriormente, los grupos de teatro comunitario se sostienen principalmente a través del trabajo diario de sus integrantes.

En el caso de Matemurga, los ingresos monetarios provienen de las recaudaciones al pasar la gorra luego de cada función; la venta de comida, bebida y recuerdos del grupo (pins, Cds, remeras, imanes, etc) durante los eventos en los que participan o que organizan; las cuotas que abonan los integrantes del grupo y las cuotas de los “Amigos de Matemurga”². También se organiza con cierta regularidad eventos en los que se ofrece alguna comida (lentejeadas, locros, choriceadas) y se presentan distintos artistas o se proyecta una película. Existen “donaciones” que es cuando alguien del grupo o externo al mismo decide brindar algo (comida para el buffet, algún material para la obra, un servicio, etc.) como regalo, es decir sin rendirlo a la caja contable. Por último, se puede contar con algunos subsidios estatales, sin embargo, no significan un ingreso estable, ya que siempre está la posibilidad de no obtenerlos y solo se pueden solicitar para cuestiones concretas como talleres de capacitación, compra de materiales de equipamiento, publicaciones o viajes.

Los egresos fijos, por otra parte, provienen de los gastos en el alquiler del galpón, los impuestos y servicios del mismo, los honorarios de la directora y la asistente de dirección, el mantenimiento de la página web del grupo. Esto es sin tener en cuenta los egresos vinculados a gastos que son eventuales pero que siempre surgen como la compra de materiales para las comisiones de Plástica, Vestuario o Maquillaje, equipos de sonido o iluminación, trámites administrativos, viajes a encuentros, talleres de capacitación, etc.

En el caso de Matemurga, estamos hablando de un grupo que se financia principalmente de forma autogestionaria, ya que los gastos fijos del grupo son cubiertos por los ingresos que

²El grupo dispone de una red de ayuda económica que implica un abono mensual por parte de quienes desean ayudar al grupo (generalmente familiares o amigos de los integrantes aunque eventualmente se suma gente que asiste a los espectáculos).

generan los espectáculos, eventos y cuotas. Los subsidios a los que el grupo accede cubren algunos de los gastos eventuales.

Los desafíos de crecer

A lo largo de mi trabajo de campo surgió como temática entre los vecinos el “crecimiento” que venía teniendo el grupo en los últimos años. Esto estuvo fomentado porque en 2012 Matemurga cumplió 10 años y se fueron realizando balances respecto de la actualidad del grupo.

Detrás de la percepción de crecimiento fueron apareciendo sentidos y valoraciones respecto de la división del trabajo, el uso del tiempo para las distintas actividades y las fuentes de financiación.

El “crecimiento” es un objetivo explícito del grupo y se manifiesta en dos niveles que en la práctica están interrelacionados. Esto es, el aumento paulatino de la cantidad de integrantes y la búsqueda de un incremento en la calidad y en la cantidad de las propuestas artísticas.

Por un lado, el ingreso de nuevos integrantes y la creación de nuevos grupos allí donde no los hay es un fin del Teatro Comunitario en general, ya que se propone como una actividad inclusiva, no restringida a un sector de la sociedad. De esta forma, en las actuaciones o en las charlas a las que es convidada la directora de Matemurga se invita a quienes estén entre el público a participar en este u otro grupo. En este sentido, se entiende “crecimiento” en tanto aumento cuantitativo de la cantidad de vecinos que participan. En una entrevista que realicé con la directora, ella me explicaba respecto del recambio de vecinos:

Cada vez son más los que entran que los que salen. Todos los años se va alguien o se va por un año y después vuelve. Están entrando, hace muchos años que están entrando, muchos más de los que salen (Entrevista a Edith Scher, 25-06-2012)

Este fragmento da cuenta del intenso dinamismo en la conformación del grupo. Si bien hay un núcleo de vecinos que se mantiene a lo largo de los años es muy común el pedido de licencias temporales por parte de algunos integrantes, la ausencia de otros por un largo tiempo o el abandono definitivo del grupo en algún momento. Al mismo tiempo, todos los años se producen incorporaciones.

A pesar de estos recambios, la tendencia del grupo es a incrementar su tamaño. Actualmente el grupo cuenta con 80 integrantes mientras que finalizando su primer año de existencia contaban con 25. Ahora bien, en 2012 el grupo tuvo que plantearse la necesidad de buscar un espacio de ensayo más grande, ya que el lugar quedaba pequeño. Esto llevó a una discusión respecto de cómo incrementar la recaudación que permitiera afrontar un alquiler más elevado.

Esta suba en el costo del alquiler estaría marcada por tratarse de un lugar más amplio y por tener que enfrentar los precios del mercado de alquileres. Hasta el momento el galpón que alquilaban era de una vecina-actriz que cobraba un monto mucho más bajo de lo que correspondería.

Esta problemática fue abordada por la Comisión de Gestión y Recursos que llevó varias propuestas para generar ingresos, las cuales consistieron en aumentar la cuota mensual de los miembros y de los Amigos de Matemurga, así como establecer una red de negocios del barrio donde se ofrecieran descuentos para los “Amigos de Matemurga”. De esta manera, se favorecería el ingreso de gente a la red de amigos, se promocionaría a los negocios del barrio y se generarían relaciones entre los vecinos.

Finalmente, dicha Comisión propuso alquilar sólo algunos sábados un espacio brindado por una asociación vecinal del barrio. Esto tuvo que ver con los altos valores de alquiler que se encontraron durante la búsqueda y con un consejo brindado por Ricardo Talento (director del Circuito Cultural Barracas) a la directora de Matemurga en una de las reuniones de la Red Nacional de Teatro Comunitario. Esta sugerencia consistió en no abandonar el galpón dadas las dificultades que Talento veía en la actualidad para encontrar lugares accesibles donde desarrollar un proyecto de Teatro Comunitario³. De esta manera, alquilando un espacio más grande solo los días que se fuese a trabajar sobre el nuevo espectáculo, se solucionaría temporalmente el problema.

Más allá del problema del espacio, recurrente en varios de los grupos de teatro comunitario de la ciudad, el constante ingreso de nuevos miembros genera el desafío de introducirlos en la dinámica y las reglas de funcionamiento del grupo. Esto es, qué implica una producción artística realizada de manera colectiva, cómo se organiza el trabajo, cómo se toman las decisiones, etc. Para esto Matemurga ha desarrollado un sistema de “padrinazgo” o “madrinazgo” en el que un miembro antiguo toma a su cargo a un recién ingresado para que vaya conociendo las reglas de funcionamiento del grupo.

Además, todos los años la directora suele organizar una comida en su casa a la que son invitados todos los nuevos integrantes. Así, se comparte una comida, se charla acerca de la historia del grupo y los recién incorporados pueden plantear consultas.

El aumento de integrantes tiene la ventaja de permitir la preparación de varias versiones de un mismo personaje, lo que llaman dentro del grupo “reemplazos”. Dado que los personajes de las obras no son propiedad de ningún vecino, algunos son representados por dos o más de

³En 2012 el proyecto del Circuito Cultural Barracas se vio amenazado con quedarse sin espacio dados los fuertes incrementos en el valor de los alquileres del barrio.

ellos. Esto es algo que el grupo pudo empezar a realizar recientemente y significó un avance, ya que la responsabilidad de las funciones está más distribuida.

El incremento de integrantes influye en la división del trabajo más allá de la distribución de personajes en los espectáculos, ya que el grupo cuenta con más gente para encarar las tareas, la cual debe ser incluida de alguna forma. Sin embargo, tiene otro efecto que es que algunos de los vecinos sean vistos como indispensables para la organización y realización de tareas, ya que al aumentar la cantidad de gente para una actividad se requiere una mayor coordinación, la cual recae en una persona. Estos vecinos que se encargan de planificar y coordinar terminan dedicando más tiempo al desarrollo del grupo que el resto.

Respecto de esto, algunos integrantes me señalaban cierto “desapego” actual en comparación con “el grupo del principio”. Más allá de la valoración que puede haber detrás de esta sensación de falta de compromiso, al aumentar el número de miembros ya no son tan evidentes las faltas a eventos o a encuentros del grupo y estas se producen con mayor frecuencia.

Hay otros aspectos que se vinculan con crecer que tienen que ver con la producción artística. Dentro de esta categoría podríamos englobar el interés por producir nuevos espectáculos, capacitar a los vecinos en distintas disciplinas técnicas y/o artísticas que enriquezcan las obras; obtener materiales nuevos como instrumentos, escenografía e iluminación y desarrollar una infraestructura que les permita guardar estos materiales de forma segura; actuar en nuevos espacios a los que el grupo es convocado⁴ y generar otras producciones más allá de lo teatral. En este caso, el crecimiento está vinculado al aumento en la cantidad y calidad de las propuestas artísticas a lo largo del tiempo. Una integrante de Matemurga me explicaba:

Hemos crecido un montón. Yo me acuerdo cuando teníamos que trasladar la escenografía en los autos que había, ir caminando. Ahora, dijimos 'No, bueno, ya hay flete, dejemonos de joder'. Claro. Y todas las cosas... no teníamos lugar [donde guardarlas]. Yo tenía esto de La Caravana, el otro tenía... No sabes lo que era (...). Pero en eso ha crecido un montón Matemurga. Y en la gestión de cosas también. Y en Plástica también, en Plástica no había nada. Por lo menos

⁴A lo largo de los años los espacios de actuación del grupo se han ampliado, siendo convocado para participar en distintas instancias tanto oficiales como no. Podemos mencionar una presentación de “La Caravana” en el entierro de las cenizas de Azucena Villaflor, en el ex centro de detención El Olimpo y en el Instituto Universitario Nacional del Arte; una presentación de Zumba La Risa en el Complejo Penitenciario de Florencio Varela; de sus dos espectáculos en el Centro Cultural Haroldo Conti, en la feria de ciencia y tecnología de Tecnópolis y en diversos Centros Integradores Comunitarios de la Provincia de Buenos Aires. Además de múltiples escuelas, clubes y centros vecinales.

cuando yo entré. Pero hay cosas que antes no se animaba, no porque no hubiera nada antes en la parte de Plástica y Gráfica... no había pero pienso que porque no se animaba a hacer. Y aparece esta preocupación de... bueno, tener una estética particular. No solamente en las obras, no? Sino también en estas cosas... de merchandising, no se como se llaman. Tengamos algo que tenga que ver un poco con nosotros (Entrevista integrante de Matemurga, 15-11-2012)

Este crecimiento artístico, que no solo se traduce en una cuestión de identidad estética o de elaboración de materiales sino también en la búsqueda de infraestructura que permita producir, mantener y trasladar en buenas condiciones esa producción está directamente relacionado con la creación de nuevas comisiones de trabajo que vayan absorbiendo las nuevas tareas. Se vuelve necesario generar otras fuentes de ingresos que permitan diversificar las actividades artísticas, adquirir materiales de producción para los espectáculos como luces o elementos de escenografía, elaborar nuevas vías de comunicación y difusión de las actividades para convocar más público (redes sociales, mails, volanteadas, revista del grupo). También aparece la necesidad de capacitarse en el manejo de los nuevos materiales de producción y de comunicación o en nuevas disciplinas artísticas para que la calidad de los espectáculos no decrezca. Todo esto fue desembocando en la organización de comisiones especiales.

Al aumentar la cantidad de comisiones de trabajo por la diversificación de las actividades y la necesidad cada vez mayor de recursos también se precisa cada vez más gente que coordine las tareas de cada comisión. Estos integrantes empiezan a tener más responsabilidades, ya que no solo asisten a los ensayos y a las funciones sino que además, destinan tiempo a planificar y organizar aquellas tareas, así como a elaborar proyectos y buscar fuentes de financiación externa.

De esta forma, vemos que estos dos aspectos del crecimiento, el aumento cuantitativo de miembros y el aumento en la producción artística, están directamente relacionados con cambios en la organización interna del grupo, en las responsabilidades y en la dedicación que algunos integrantes empiezan a tener.

Nosotros este año hemos crecido mucho en cantidad de gente y también en cuestiones internas de disponibilidad de recursos y todo eso. Y eso empezó a que Matemurga tenga que hacer otras cosas además de funciones. Además, es muy difícil... El año pasado estuvimos haciendo La Caravana y Zumba, las dos. Y fue muy complicado...

-¿Mucho trabajo?

-Mucho trabajo. Por otra parte... Bueno, que hay que hacer eventos para solventar lo que el grupo decide solventar. O sea, pagar. No solamente este espacio, los sueldos, esas cosas. Además de comprar a veces materialmente cosas que necesitamos. Entonces empezas con una actividad que no es ya 'escribo, canto, actuó y demás' o 'limpio y hago los sandwichitos una vez cada tanto'. Y ahí se empieza... No se, yo no lo tengo muy claro, pero en un momento se puede hacer crítico. (Entrevista integrante de Matemurga, 15-11-2012)

En el caso de la directora y de la asistente de dirección esta mayor dedicación tuvo que resolverse pagando un sueldo a cada una. Sin embargo, esta decisión trae conflictos aun no resueltos como es el establecimiento del valor de esos sueldos y de los futuros aumentos. Es decir ¿Cuáles serían los criterios y valores para establecer el monto de los mismos? La formación y el tiempo que se ponen a disposición del grupo para su crecimiento en todos los aspectos que venimos analizando ¿Deberían ser retribuidos monetariamente? Son diversas las opiniones con las que me encontré. Si bien nadie manifestó abiertamente que no se debieran pagar sueldos, algunos sostienen que es necesario pagar los honorarios según los estándares del mercado de trabajo para que el grupo crezca artísticamente y otros plantean que esto no es posible dado que se trata de un proyecto artístico-comunitario y no hay que sobreexigir a los vecinos.

Esto conlleva interesantes discusiones, ya que el Teatro Comunitario se presenta como una propuesta en la que se fomentan ciertos valores que no serían los predominantes en la sociedad en general y en el mundo artístico en particular. Es decir, se trata de una iniciativa que propone llevar adelante una práctica artística bajo otro tipo de relaciones sociales que las que priman normalmente. Algunos de los valores que se ponderan, como venimos presentando, se basan en la solidaridad, el trabajo colectivo, la no competencia, la búsqueda del bien común, la creatividad como propiedad de todo ser humano. Mientras que este proyecto se conforma en contra del individualismo, la concentración del conocimiento, la idea del artista como protagonista individual, del talento como capacidad de unos pocos y de las valoraciones fundadas en criterios de costo y beneficio económico.

Algunas reflexiones finales acerca de la producción y la reproducción cultural

A lo largo de este trabajo nos propusimos analizar un aspecto del Teatro Comunitario poco abordado en las investigaciones. Esto es las dificultades y posibilidades de reproducción que tienen estos grupos actualmente partiendo del caso de un grupo surgido en la Ciudad de Buenos Aires.

Como señala Williams “(...) es inherente al concepto de cultura su capacidad de ser reproducida; y, más aún, que en muchos de sus rasgos la cultura es realmente un modo de reproducción.”(1994:172). Esto nos lleva a plantearnos cómo puede desarrollarse y sostenerse en el tiempo una iniciativa que se propone como una forma alternativa de producción artística y cultural cuando las condiciones de su práctica comienzan a modificarse. Es decir, cómo se reproduce internamente esta formación sin, a su vez, reproducir aquellos valores y relaciones en contra de los cuales se originó.

Como presentamos anteriormente, las características autogestionarias del Teatro Comunitario están directamente relacionadas con su objetivo de hacer un “ (...) teatro de vecinos para vecinos, de la comunidad para la comunidad”(Scher, 2010: 7). Si entendemos a la autogestión como una forma de organización que implica el control de los procesos de elaboración y de toma de decisiones en una actividad por parte de un grupo de personas, se vuelve ineludible hablar de los niveles de autonomía y de determinación en la práctica que estemos analizando. En este sentido, cuando hablamos de autogestión y autonomía no nos restringimos al campo de lo económico o a las fuentes de financiación sino a todo el proceso de creación artística y a las estrategias que desarrollan los propios actores para resolver sus conflictos.

A su vez, analizamos los distintos cambios que se han estado desarrollando en las condiciones de estas prácticas, como el aumento paulatino en el número de integrantes y en la oferta y calidad de la producción artística. Esto que en el discurso de los vecinos se presenta como el “crecimiento” del grupo ha producido movimientos hacia una mayor organización interna con concentración de tareas organizativas y creativas en algunas personas, una creciente sistematización de las reglas que dirigen sus prácticas para retransmitirlas a los nuevos miembros, el pago de honorarios a la dirección y la elaboración de un sistema de reemplazos con diferentes versiones de un mismo personaje.

Dado que estamos hablando de un conjunto complejo de prácticas que van desde la necesidad material de tener mayores ingresos monetarios hasta el compromiso de incluir a todos aquellos vecinos que deseen participar en el grupo tanto en lo artístico como en lo organizativo, se hace necesario plantear el análisis desde grados diferentes de “autonomía relativa”⁵(Williams, 1994: 176) respecto de un orden social hegemónicamente establecido. Así, la reproducción de estas prácticas artísticas y culturales hoy por hoy se ve directamente

5 Williams desarrolla este concepto para analizar las condiciones de producción y reproducción de los procesos culturales proponiendo el concepto de autonomía relativa en la reproducción de una forma como “(...) su distancia práctica respecto de las relaciones sociales organizadas de forma diferente.” (Williams, 1994: 176). En este sentido, este autor señala que se pueden distinguir medidas variables de distancia entre estas prácticas y las relaciones que las organizan.

comprometida por la posibilidad o imposibilidad de desarrollar una pequeña economía interna que permita asumir nuevos compromisos, lo cual hace que “lo económico” empiece a pesar cada vez más en la planificación y en las evaluaciones de los vecinos. Esto es algo que los vecinos perciben claramente pero no está exento de conflictos, ya que entran en el terreno cuestiones acerca de qué actividades encarar para aumentar los ingresos o bajo qué parámetros establecer los honorarios que se pagan dentro del grupo. De esta manera, en este punto del crecimiento la “distancia variable” de las condiciones de producción artística respecto de las relaciones sociales de trabajo organizadas de forma predominante se reduce.

Por otro lado, si analizamos el otro extremo de la gama de condiciones que se ven modificadas por el crecimiento del grupo, como pueden ser los mecanismos de inclusión de los nuevos integrantes en el proyecto, observamos que se trata de un conjunto de prácticas donde la “distancia variable” se amplía y los vecinos pueden desarrollar estrategias emergentes de producción artística en las que surgen nuevos sentidos de lo que se define como el “ser artista” o “hacer arte”. Es aquí donde surgen las prácticas y las representaciones que más se resisten a entender el arte como un privilegio de algunos pocos que tienen talento o que pueden formarse, así como de otros menos que pueden acceder a una sala de teatro.

Si buscamos evaluar estos proyectos en términos de cuán alternativos son respecto de un orden de producción artística predominante tomando las distintas problemáticas que surgen y sus resoluciones como un todo indiferenciado, corremos el riesgo de oscurecer las estrategias que los mismos actores inventan y ponen a prueba, las concesiones que deciden hacer y las que no, para sostener sus prácticas y no abandonar en el camino sus fines últimos.

Bibliografía

- Bidegain, Marcela (2007) *Teatro comunitario: resistencia y transformación social*, Buenos Aires: Atuel.
- Bidegain, Marcela; Quain, Paola y Marianetti, Marina (2008) *Vecinos al rescate de la memoria olvidada: teatro comunitario*, Buenos Aires: Ediciones Artes Escénicas.
- Canale, Analía (2007) *Políticas culturales y murgas porteñas: indagando sobre sus relaciones*. En Patrimonio, políticas culturales y participación ciudadana, Carolina Crespo, Flora Losada y Alicia Martín (eds), Buenos Aires: Antropofagia.
- Castoriadis, Cornelius (1983) *La institución imaginaria de la sociedad*, vol. 1. Buenos Aires: Tusquets.
- García Guerreiro, Luciana (2008) *Autogestión y mercados*. En: El trabajo por venir. Autogestión y emancipación social, Norma Giarracca y Gabriela Massuh (comps.), Buenos Aires: Antropofagia.
- Hudson, Juan Pablo (2010) *Formulaciones teórico-conceptuales de la autogestión*. En: Revista Mexicana de Sociología N° 4, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Sociales.
- Infantino, Julieta (2012) *Cultura, Jóvenes y Políticas en disputa. Prácticas circenses en la Ciudad de Buenos Aires*. Tesis doctoral, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires: Mimeo.
- Martín, Alicia (1997) *Fiesta en la calle*, Buenos Aires: Colihue.
- Morel, Hernán *Políticas culturales y performances en los procesos patrimoniales. Los casos del tango y el carnaval en la Ciudad de Buenos Aires*. Tesis doctoral, Departamento de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. 2011.
- Scher, Edith (2010) *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*, Buenos Aires: Argentores.
- Svampa, Maristella (2011) *La política en las calles: lenguajes de movilización y espacio público en la época contemporánea*. En: Mirta Zaida Lobato (de), Buenos Aires: manifestaciones, fiestas y rituales en el siglo XX. Buenos Aires: Biblos.
- Williams, Raymond (1977) *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Editorial Península.
- Williams, Raymond (1994) *Sociología de la cultura*, Barcelona: Paidós,
- Wortman, Mónica (2009) *Introducción*. En Entre la política y la gestión de la cultura y el

arte: nuevos actores en la Argentina contemporánea, Mónica Rotman (comp.). Buenos Aires: Eudeba.

-Yúdice, George (2003) *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Barcelona: Gedisa.