

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE GENERAL SAN MARTÍN  
ESCUELA DE POLÍTICA Y GOBIERNO**

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID**

**MAESTRIA EN DESARROLLO LOCAL**



**UNSAM**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE  
SAN MARTÍN



**El Circuito Cultural Barracas y su vínculo con el desarrollo cultural  
del barrio. Un análisis de sus procesos de gestión desde la dimensión  
relacional del Desarrollo Local.**

**Tesis para optar al título de Magíster en Desarrollo Local**

**Presenta: Brenda Campos Aguilera**

Directora: Mtra. Alejandra Villanueva Veloz

Co-Directora: Mtra. Diana B. Vargas Salomón

Buenos Aires, noviembre 2016

## Índice

<b>Agradecimientos</b> .....	<b>3</b>
<b>Capítulo 1. Introducción</b> .....	<b>4</b>
<b>1.1. Panorama nacional de la Argentina</b> .....	<b>5</b>
<b>1.2. Justificación</b> .....	<b>6</b>
<b>1.3. Problema de Investigación</b> .....	<b>9</b>
<b>1.4. Propósito</b> .....	<b>13</b>
<b>1.5. Objeto de estudio</b> .....	<b>16</b>
1.5.1. La cultura en el desarrollo local. ....	16
1.5.2. La subordinación de la cultura en estudios sobre desarrollo local. ....	17
1.5.3. Formas culturales en la transformación social. ....	18
1.5.4. El teatro comunitario argentino: nueva forma de producción cultural.....	19
<b>1.6. Objetivos</b> .....	<b>21</b>
<b>1.7. Alcances y limitaciones</b> .....	<b>22</b>
<b>Capítulo 2. Marco Teórico</b> .....	<b>25</b>
<b>2.1. El desarrollo local</b> .....	<b>25</b>
2.1.1. Antecedentes de la teoría del desarrollo local. ....	26
2.1.2. El desarrollo local y las capacidades endógenas. ....	27
2.1.3. Las dimensiones del desarrollo local. ....	32
2.1.4. La dimensión relacional del desarrollo local. ....	33
<b>2.2. Acción colectiva</b> .....	<b>34</b>
<b>2.3. Identidad e identidad colectiva</b> .....	<b>35</b>
2.3.1. Identidad.....	36
2.3.2. Identidad colectiva. ....	37
<b>2.4. El Teatro comunitario en el mundo contemporáneo</b> .....	<b>40</b>
2.4.1. El Teatro comunitario argentino. ....	44
2.4.2. Teatro comunitario argentino y su vinculación con la localidad.....	46
2.4.3. Funciones y características. ....	46
2.4.4. Teatro comunitario argentino y transformación social. ....	47
<b>Capítulo 3. Metodología</b> .....	<b>50</b>
<b>3.1. Diseño etnográfico</b> .....	<b>50</b>
3.1.1. Observación participante, notas de campo y personales. ....	51
3.1.2. Entrevistas a profundidad. ....	52
3.1.3. Trabajo de archivo. ....	55
<b>3.2. Mapeo de actores</b> .....	<b>57</b>
<b>3.3. Desarrollo (paso a paso) en la investigación</b> .....	<b>57</b>

3.3.1. Ingreso al campo: unidad de estudio seleccionada.....	60
<b>Capítulo 4. Contexto de estudio: Argentina .....</b>	<b>63</b>
4.1. Barracas, uno de los barrios más antiguos de la Ciudad de Buenos Aires.....	63
4.2. El teatro argentino y la evolución del país en las últimas décadas.....	66
4.2.1. Barracas y la actividad teatral durante la dictadura cívico-militar (1976-83)....	68
4.2.2. Nuevas condiciones culturales después de la última dictadura. El teatro porteño como espacio de resistencia. ....	69
4.2.3. La democracia de los 90's se fraterniza con un modelo económico neoliberal. .	69
4.2.4. La crisis del 2001-2002, una más.....	71
4.2.5. Años recientes en la Argentina.....	73
<b>Capítulo 5. Presentación y discusión de resultados .....</b>	<b>75</b>
5.1. Elementos del desarrollo local.....	76
5.2. Dimensión: Liderazgo .....	77
5.2.1. Liderazgo individual y organizacional.....	77
5.2.2. Liderazgo socio-territorial: vinculación del CCB con organizaciones e instituciones en diversas escalas.....	96
5.3. Dimensión: Identidad.....	116
5.3.1. Afectividad y sentido del humor.....	117
5.3.2. Lazos de amistad y parentesco.....	119
5.3.3. Los oficios como destreza.....	120
5.3.4. Solidaridad de pertenecer a agrupaciones.....	121
5.3.5. Relaciones de vecindad y pertenencia barrial.....	124
5.3.6. El conocimiento compartido de la historia y las tradiciones.....	126
<b>Capítulo 6. Conclusiones .....</b>	<b>134</b>
6.1. Del liderazgo y la gestión del CCB como elementos relacionales .....	134
6.2. De la identidad colectiva y los lazos de pertenencia.....	138
<b>Capítulo 7. Aportes al campo de estudio del Desarrollo Local .....</b>	<b>140</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>143</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>158</b>

## Agradecimientos

*“Todo vale en esta fiesta, los invitados, público en ella y los actores son de acá a la vuelta,  
todos vecinos, no se sorprendan”*

*Canto final de la obra “El Casamiento de Anita y Mirko” del Circuito Cultural Barracas*

A todos los actores detrás de escena:

A mi familia “la voz de la experiencia”, que me alienta a no darme por vencida y a culminar “los procesos”.

A mi pareja y a mis amistades, por su escucha, por su apoyo y por sus recomendaciones durante todo el proceso de la tesis.

A todos los vecinos-actores del Circuito Cultural Barracas, por hacerme sentir “una más” a través de la magia, de la confianza y del afecto, elementos que han significado el inicio de una sólida relación.

A mis asesoras, Alejandra Villanueva y Diana Vargas, por todo el tiempo dado, por el respaldo y por la amistad. Por su empeño y paciencia hacia mi trabajo, invaluable no sólo para el desarrollo de esta tesis sino también en mi formación.

Debo un especial reconocimiento al Programa de la Beca “Roberto Carri”, del Ministerio de Educación de Argentina y a la OEI, por la confianza que mostraron en mí, al concederme una beca, con la cual fue posible aventurarme en esta travesía.

A la Escuela de Política y Gobierno de la UNSAM, por brindarme los espacios y herramientas de discusión académica que facilitaron presentar esta tesis.

A mi entrañable país sureño, Argentina, por enseñarme tanto y permitirme “ser parte de”, dándole un giro a mi vida. Ahora siento a Latinoamérica más cerca.

## Capítulo 1. Introducción

La investigación hace referencia a un fenómeno teatral particular: el teatro comunitario argentino, que surge como necesidad de un grupo de personas de determinada región, barrio o población, de agruparse y comunicarse a través del mismo con una actitud de criticidad hacia el modelo hegemónico de desarrollo fortaleciendo las prácticas capaces de confrontar el proceso de globalización y con el fin de mitigar la ausencia de un discurso acorde al contexto y a las necesidades sociales. Un teatro donde los vecinos son los propios actores en calidad de amateurs. El Circuito Cultural Barracas (CCB), en tanto teatro comunitario, tiene como finalidad promover, desde el barrio donde está inmerso, el arte como una herramienta de transformación social y como un derecho de todos.

Barracas es el lugar donde se encuentra la organización antes mencionada, además es uno de los barrios más antiguos de la ciudad de Buenos Aires, caracterizado, junto con otros barrios de la zona sur, por tener un desarrollo históricamente asimétrico a la zona norte de la ciudad. Localidad también que ha sido marcada por los cambios políticos suscitados (dictaduras y crisis en democracia), en el cual agrupaciones como el CCB, creado en plena crisis post-dictadura (1996), ha trabajado permanentemente en la recuperación de la memoria y en la contribución a la vida cultural y social de la zona.

Cada vez más se observa una afluencia de Organizaciones de la Sociedad Civil que evocan a la cultura como una fuente de creatividad, que se engendra en la resistencia contra los desgastes provocados por el sistema político-económico y que a la par contribuyen al desarrollo propio de cada lugar. Sin embargo, Nivón (2004) destaca que el hecho de que la cultura debe de ser un soporte imprescindible del desarrollo, no se le ha dado la importancia suficiente en América Latina.

La propuesta teórica del Desarrollo Local busca revalorizar la capacidad de los actores, no sólo del Estado, sino también de la sociedad civil y las organizaciones del tercer sector, así como las relaciones entre ellos y los ámbitos concretos donde la acción social se expresa, integrando los saberes colectivos e individuales como parte de la dimensión relacional. Ésta propuesta posiciona a la dimensión relacional con igual importancia que la dimensión política y la económica. Esto para entender cómo se organizan los actores sociales de un territorio en aras de aprovechar los recursos, los saberes y el capital, y a su vez contribuir a una sinergia institucional y calidad de vida de la población local. La dimensión relacional está basada en las formas culturales y simbólicas de la sociedad, así como en el conjunto de valores y atributos cotidianos que favorecen la percepción y la motivación de los actores sociales frente a la realidad. Por tanto es el enfoque desde el cual se realiza el presente estudio.

A través de un diseño etnográfico se busca responder cómo los procesos de gestión del teatro comunitario en el CCB contribuyen al desarrollo cultural del barrio. Técnicas como la observación participante y la entrevista a profundidad se emplearon con los vecinos-actores participantes; además de la indagación de fuentes secundarias tales como datos de acceso público, gubernamentales y no gubernamentales. Por último, el mapeo de actores también se constituyó como una herramienta imprescindible para la indagación y el análisis de la información. De esta forma, el objetivo general consiste en analizar los procesos de gestión del Circuito Cultural del Barrio de Barracas desde la dimensión relacional del Desarrollo Local.

### **1.1. Panorama nacional de la Argentina**

Argentina ha atravesado a lo largo del último siglo diversos cambios políticos – decisiones partidarias imperantes, dictaduras y crisis en democracia– así como regeneraciones sociales y oleadas de migrantes para repoblar la nación; determinando un panorama estructural complejo. Estos acontecimientos sociales han sido retomados por el movimiento de teatros comunitarios a través de narraciones reflexivas sobre el

malestar social. Trabajo comprometido con los vecinos-actores de diversos territorios argentinos, ante el déficit institucional, cultural y recreativo; consolidado como una fuente de integración común que estructura localmente “la capacidad de hacer de la comunidad” un punto de apoyo, mediante el arte visto como un derecho de todos que genera cambios cotidianos. Ahora bien, durante la última década hubo mejoras nacionales de productividad, reindustrialización, inversión, además de logros en seguridad social, educación y salud, así como avances de inclusión social y economías alternas que beneficiaron a los teatros comunitarios en un ambiente de mayor receptividad política, debido en parte a la amplia participación popular; es decir, se han acrecentado las condiciones materiales para empezar a hablar de un desarrollo integral.

## **1.2. Justificación.**

En esta ocasión, se investiga desde la perspectiva de la dimensión relacional del desarrollo local, los hábitos, aspectos culturales y estrategias de acción aún no capitalizados de un espacio artístico-comunitario (el Circuito Cultural del Barrio de Barracas CCB), que se interesa en generar transformaciones sociales. Esto nos lleva a demostrar su contribución tácita al desarrollo socio-territorial por medio de la interacción y vinculación con la sociedad civil, el gobierno, el sector empresarial y una serie de actores más allá del contexto inmediato.

La investigación, ya desde el trabajo de campo, puede consolidarse como una herramienta de conocimiento sobre los modos de organización del CCB y dar pie al interés por estudios de evaluación de este tipo de organizaciones, que pueden ser compartidos con otros teatros comunitarios. Asimismo puede propiciar la generación de estrategias para el diseño de políticas por parte de las instituciones y programas de integración socio-cultural con los que se vincula. No obstante, en el presente estudio se reconocen los malestares en los que ha intervenido el pensamiento y la acción en nombre del desarrollo, es decir, su consolidación en torno a ciertos mecanismos

hegemónicos y homogeneizantes de conocimiento y de poder, por medio del estado y en ocasiones del mercado, que han dejado fuera la participación de otros actores sociales. Los modelos de desarrollo se han centrado primordialmente en la dimensión económica con un marcado énfasis en la planificación territorial/urbana, la intervención, la negación del conflicto en la sociedad, y los procesos de acumulación y producción mercantil (Escobar, 2005). Tan sólo en Argentina, refiere Campetella (2013), se ha privilegiado la realización de planes de infraestructura vial y energética, como el mayor impulso de desarrollo nacional. Sin duda estas acciones generan productividad y accesibilidad en los territorios, sin embargo, el Estado ha dejado de lado otras aristas institucionales y culturales también conducentes a producir mejoras sociales de forma equilibrada y armónica, por lo tanto, con el pasar de los años, se ha tornado complejo construir una integralidad.

Sin embargo, volviendo al punto de los riesgos de la planificación, esas decisiones políticas en la Argentina, según Campetella (2013), exponen una relación entre el pensamiento estratégico en el campo de la política y una visión militar de lo público. Donde en principio el Estado se posicionó como el absoluto planificador y los gobiernos locales elaboraron planes que se inscribieron en dicho sistema general. En sintonía con ello, la planificación económica es identificada con planeamiento urbano.

El estado suple la creación social de un orden libre, la élite militar se instituyó en impulsora fundamental del desarrollo en el que el proyecto de una argentina industrial es un proyecto geopolítico (Campetella, 2013: 119-120).

La simbiosis de un Estado que regía mediante un control absoluto, en relación con una fuerte presencia político-militar, de cierta forma contribuyó a generar a nivel nacional, un aumento de la pobreza y el desempleo, así como una disminución en el acceso y en la provisión de los servicios públicos, en paralelo con una restricción de

espacios de participación y de autoorganización, entre otros (Max-Neef, Elizalde y Hopenhayn, 2010). Por lo tanto, la reflexión que en ese sentido propone Campetella (2013), radica en entender la planificación no como un adjetivo neutro sino como un concepto que tiene, aún en épocas recientes, un derivado ideológico, histórico-militar y un federalismo como sustrato permanente del relato nacional. Por ello, el autor recomienda una orientación productiva que determine metas y lleve a cabo políticas articuladas según una concepción que integre lo económico con lo social.

Existen propuestas alternativas a los modelos tradicionales de desarrollo, por ejemplo, la de Escobar (2005), quien invita a cambiar la idea de desarrollo por la de postdesarrollo y empezar a llamar al conjunto de prácticas y decisiones políticas que buscan potenciar las capacidades individuales y colectivas por otro nombre, es decir, olvidarse de la palabra desarrollo. No obstante, aunque dicha palabra cause polémica y se encuentre sujeta a revisión, continúa aplicándose, como dice Sachs (1996), no sólo en los discursos oficiales sino también en los organismos no gubernamentales. Por lo tanto este concepto, en tanto idea y práctica, está presente y vigente en la sociedad.

Otra de las propuestas es la perspectiva endógena, que deja atrás la visión tradicional del desarrollo “desde arriba”. Esta perspectiva se encuentra en desacuerdo de otorgarle al Estado el control absoluto del desarrollo (la planificación tradicional), e incluso al mercado y sus mecanismos, por lo que Madoery (2008) señala que:

Desde la perspectiva endógena, se remarca constantemente la necesidad de recurrir a políticas que fomenten la participación de la sociedad local en el proceso de desarrollo, que involucren a los grupos locales en la toma de decisiones y que, por lo tanto, busquen adecuar el interés de los actores individuales al interés colectivo del territorio (2008:18).

Damos cuenta de que el enfoque del desarrollo endógeno, considera la diversidad de proyectos individuales y colectivos con capacidad para fortalecerse entre sí mismos.

Estima que los sujetos tienen capacidad de actuación, y las cuestiones subjetivas cobran importancia; la memoria de cada comunidad, los recuerdos y los devenires de las experiencias humanas (Real, 2003, en Madoery, 2008). En este caso, se agrega que el desarrollo es considerado de una forma muy distinta a las décadas pasadas; como un aprendizaje colectivo (Madoery, 2008). Los teóricos del desarrollo local postulan que este enfoque endógeno, tiene varias dimensiones, entre ellas la relacional, llamada también cultural-simbólica, en la que se reconoce la pertinencia de incluir en el desarrollo a la identidad, la capacidad colectiva, los valores y las subjetividades de quienes viven en determinado territorio, pues se sabe que para comprender la complejidad de la sociedad actual no es suficiente el análisis basado solamente en una dimensión económica. Por lo tanto el desarrollo local como enfoque integral, tiene relevancia para la investigación debido a la consideración no sólo de las fuerzas estatales y mercantiles, sino también de la participación individual y colectiva de la sociedad, como sumatoria de decisiones y acciones políticas en las cuestiones socio-territoriales.

### **1.3. Problema de Investigación**

En respuesta a los enfoques tradicionales de desarrollo, la teoría del desarrollo endógeno, “abajo-arriba”, se lleva a la práctica en la década de 1990 y responde a un proceso de construcción social que requiere de una estrategia que incorpore valores y sentidos a la acción colectiva. Se deslinda de la noción clásica de desarrollo y con ello de su vinculación con la evolución natural de las sociedades, el progreso edilicio y la imposición de modelos. Esta teoría propone una concepción más integral y multidimensional del desarrollo, donde al igual que los aspectos económicos y político-institucionales, los culturales-simbólicos son relevantes para el análisis del desarrollo en una escala local; en este sentido, el territorio se considera un elemento clave para entender las particularidades de cada localidad. A su vez, Madoery (2008) refiere que la

dimensión relacional del desarrollo local<sup>1</sup> –nombrada por otros autores cultural-simbólica– toma en cuenta a diversos agentes públicos y privados, entre ellos las organizaciones de la sociedad civil, quienes desarrollan acciones para mejorar la cohesión, la cooperación y la solidaridad, fortaleciendo el valor de la identidad colectiva. Estos agentes pueden impulsar procesos de desarrollo localmente controlados y gestionados.

En conjunto con la transición entre los distintos enfoques del desarrollo y la nueva oleada de globalización, tiene lugar en América Latina una reestructuración económica desde finales del siglo pasado, centrada especialmente en políticas como la reducción del sector público, la privatización de empresas y servicios sociales nacionales, el abandono de las leyes laborales, entre otros (Yúdice, 2002). Este conjunto de acciones políticas inducen un panorama social constreñido en el cual ciertos grupos de ciudadanos logran organizarse y realizar sus propias propuestas, además de que se afianzan distintos elementos formadores de identidad y cohesión social. Por tanto Merklen (2005) refiere que:

El barrio puede resultar la vía privilegiada de formación de identidad cuando los lazos de integración social no son lo suficientemente sólidos, como en el caso de todos los barrios asociados a formas de exclusión o de fractura social, aunque también en el de las situaciones de marginalidad, en las que los lazos tejidos en el marco de solidaridades

---

<sup>1</sup> Madoery nombra relacional a la dimensión cultural del Desarrollo Local debido a que se trata de una concepción más integral del desarrollo. Se transita hacia una interpretación creativa y constructiva del desarrollo, hacia un nuevo paradigma relacional e interaccionista (2008: 16). La dimensión relacional significa idear estrategias que generen confianza y sinergia entre los actores involucrados (2008: 22). Por otro lado, el autor, retomando a Bordieu (1997), sostiene que ante la crisis de las posiciones absolutistas, dualistas o reduccionistas, y la cristalización de modelos de pensamiento interaccionistas, complejos, sistémicos, se asiste a la formación de un nuevo principio de realidad, donde “lo real es relacional”, que lleva a una consecuente desmaterialización de las categorías de análisis (2008:27).

barriales ocupan los espacios vacantes dejados por las instituciones (2005: 157).

Barracas, uno de los barrios sureños de la ciudad de Buenos Aires, es considerado un barrio marginal. Respecto a la parte sociodemográfica, concentra una gran población de bajos recursos. En relación con su geografía, lo delimita el Riachuelo, uno de los más contaminados de todo el mundo, además de una Red de Tránsito Pesado que lo atraviesa. Por otra parte, aloja playas ferroviarias, depósitos, galpones industriales abandonados, asentamientos precarios donde residen ocupantes ilegales y villas miseria (CGPC4, 2009). Es así que Barracas forma parte de la zona sur de la ciudad de Buenos Aires, caracterizada por tener un desarrollo históricamente asimétrico respecto a la estructura urbana de la zona norte de la ciudad (CGPC4, 2009).

Para contrarrestar dichas problemáticas, Yúdice (2002: 108) refiere que “la cultura surge en calidad de nuevo protagonista tanto por su valor como nuevo recurso para la explotación capitalista (p. ej. en los medios, el consumismo, y el turismo), como por su fuente de creatividad, que se engendra en la resistencia contra los desgastes provocados por ese mismo sistema político económico”. Gracias al entrenamiento en el arte, los ciudadanos pueden convertirse tanto en personas auto-facultadas como dispuestas a participar creativamente con una variedad de perspectivas y proyectos (Sommer, 2008). Al comprometerse en ejercer el rol social, los artistas trabajan para fortalecer el tejido comunitario mediante el uso de la palabra y el cuerpo, aportan al enriquecimiento de la oferta en educación no formal, amplían o consolidan el trabajo en red a nivel local y regional; construyendo la confianza en los otros, la creatividad y el aprendizaje que contribuye al desarrollo propio de cada lugar (Roittier, 2009).

El CCB en la ciudad de Buenos Aires, es una organización artística y no gubernamental que realiza teatro comunitario desde 1996. Además de producir espectáculos de teatro con miembros de la comunidad, presentan distintas actividades

como la murga<sup>2</sup>, talleres de teatro para jóvenes y niños, y teatro foro en distintas escuelas públicas de la ciudad. Forman parte de la Red Nacional de Teatro Comunitario, así como de la Red Latinoamericana de Arte y Transformación Social. Además comparten herramientas del teatro comunitario a organizaciones de la sociedad civil y a instituciones públicas. Como organización civil, se consideran un proyecto territorial que a través del arte promueve procesos de transformación social para la construcción de ciudadanía y la promoción de equidad e inclusión social. La producción de ideas, valores y prácticas que contribuyan a revertir situaciones de exclusión, así como la construcción y el fortalecimiento del capital social de la comunidad. Además de la generación de sinergias entre diferentes actores comprometidos con el desarrollo comunitario y la promoción del proyecto en las distintas realidades socioeconómicas y culturales del barrio (Proyecto artístico comunitario, 2013). La manera en que el CCB opera a partir de procesos colectivos, implica el esfuerzo particular de sus más de treinta integrantes (actores-vecinos) que debaten inquietudes sobre la sociedad en que viven y las transforman en acción mediante sus prácticas artísticas (Bidegain, 2007).

En síntesis, la propuesta teórica del Desarrollo Local revaloriza la capacidad no sólo del Estado y el mercado, sino también de los actores sociales, así como las relaciones entre ellos y los ámbitos concretos donde la acción social se expresa, integrando los saberes colectivos e individuales como parte de la dimensión relacional. Por otro lado, algunas localidades son consideradas por el gobierno porteño como zonas postergadas de la C.A.B.A., es el caso del barrio de Barracas, dentro del cual existen organizaciones interesadas en abonar a la calidad de vida de la localidad inmediata, por lo que el presente estudio busca analizar las actividades que propone el CCB para responder a la pregunta: ¿Cómo los procesos de gestión del teatro comunitario en el Circuito Cultural Barracas contribuyen al desarrollo cultural del barrio?

---

<sup>2</sup> La murga es una práctica popular que integra diversas artes; el teatro, la música, el baile, la plástica, además contiene la crítica y el sentido del humor. Herencia intercultural expuesta en carnavales y llevada a cabo por personas de distintas edades y clases sociales comúnmente en el espacio público de cada localidad (Cuadernos del Cascarudo: El Culebrón Timbal, La murga en la comunidad, s.f.).

#### 1.4. Propósito

*Acercamiento al objeto de estudio: desarrollo del interés particular en este tipo de experiencias artístico-comunitarias.*

En México, entidad desde donde surgen las razones para hacer la presente investigación, se tiene una de las balanzas fiscales más estables de América Latina (Sánchez, 2015), además de ello, el entramado cultural que conforma y representa al país, ha servido de contención hacia una serie de factores cotidianos como el paramilitarismo, el Tratado de Libre Comercio y “una cantidad de cosas que han hecho de manera irresponsable los gobernantes” según refiere Carlos Villaseñor, fundador de Cultura México (Amador, 2012), en detrimento del bienestar de la población. Sin embargo, hace unos años que se incrementó la violencia a nivel nacional, el Presidente Felipe Calderón durante su mandato político en el sexenio (2006-2012) optó por hacer una declaración de guerra contra el narcotráfico; la reacción a las alteraciones que produjo la intervención militar fue contraproducente y extremadamente violenta por parte de los cárteles de la droga. A partir de ello, se ha presentado una serie exponencial de asesinatos, setenta mil muertos (Proceso, 2013), entre ellos de autoridades políticas, además de doscientas treinta mil personas que se desplazaron de sus hogares con motivo del incremento de la violencia (Carrasco Araizaga, 2011 en Pereyra, 2012), también han habido aproximadamente veintiséis mil desaparecidos (Proceso, 2013), y un índice de mil quinientos secuestros al año (Amador, 2012).

No obstante, la violencia no sólo se ha exacerbado como mecanismo de presión política y social, también ha aumentado su utilización descontrolada y los procedimientos mediante los que busca atraer la atención mediática (Pereyra, 2012). Incluso el narcotráfico ha comenzado a jugar un rol de sustituto gubernamental, pues tan sólo en la región noroccidental de México, este actor produce más beneficios en sus comunidades de origen que las propias instituciones oficiales, en parte como estrategias para el propio respaldo de sus negocios y como medida preventiva de protección social

hacia otros grupos de poder (Córdova, 2007, en Pereyra, 2012). Asociado a que muchas instituciones públicas de seguridad y del sistema judicial, no funcionan con transparencia y rendición de cuentas, permeadas por la corrupción y controladas por el crimen organizado; en ese sentido la violencia no solamente impacta en la seguridad del país, sino también en la economía y en el sistema político (Daniel Rosen y Zepeda, 2015).

Esta situación revela una débil coordinación entre los diferentes niveles de Estado, reiterándose una precaria atención en políticas de seguridad social, puesto que el actual Presidente, Enrique Peña Nieto, no ha modificado la estrategia general de seguridad y en lo que va su sexenio (2012-2015) han habido más de cincuenta y siete mil asesinatos alrededor del país (Periodistas digitales, 2015). La aparición constante de estos hechos en los medios de comunicación, y el silencio de las autoridades instalan poco a poco en la población un estado de tensión, de miedo e incertidumbre (Amnistía Internacional, 2012). También esto se demuestra en una encuesta elaborada por INEGI (2013), donde los mexicanos manifiestan no sentirse seguros, y en otra, donde se revela que la delincuencia y la violencia representan la mayor preocupación de los jóvenes iberoamericanos (UNDP, 2014).

Es por ello que la violencia no puede ser eliminada por medio de más violencia (Pereyra, 2012). La violencia debe ser contrarrestada por medio de un Estado que se preocupe por sus comunidades, recupere su seguridad humana e institucional, aliente la participación ciudadana, y la libertad de expresión y creación; genere junto con la sociedad civil y el apoyo del mercado, políticas de desarrollo a largo plazo, que contemplen también la dimensión relacional y la generación de alternativas de formación para la población (Amador, 2012). Aunque como lo ha dicho Madoery (2008), la gobernanza adecuada no solo implica el liderazgo del Estado, ya que en México, limitaciones estatales las hay constantes: tan sólo en términos artísticos y culturales, durante el último sexenio (2012- 2018), el presidente ha solicitado en dos años consecutivos a la Cámara de Diputados; aprobar un recorte a la cultura, en la

última ocasión de casi cuatro mil millones de pesos (Méndez, 2013), mientras que se sigue apostando por un modelo caduco que no va más allá de las artes y la cuestión patrimonial, con pobre impacto social (Amador, 2012).

Se requiere pues de una serie de actores sociales que se articulen; y de forma equitativa, fortalezcan las acciones en aras de producir mejoras sociales, económicas y políticas; ya que como se observa en México, algunas regiones como Michoacán presentan características propias de los estados fallidos, esto debido a la imposibilidad de proteger a sus ciudadanos contra la violencia (Daniel Rosen y Zepeda, 2015). Es sugerente entonces; que otros actores de índole cultural como las organizaciones de la sociedad civil, tengan una mayor presencia para resarcir el tejido social. Sommer (2008), señala que gracias a las prácticas artísticas, “los ciudadanos pueden convertirse tanto en personas auto-facultadas como dispuestas a participar creativamente con una variedad de perspectivas y proyectos” (2008: 7), además de desarrollar una habilidad para la toma de decisiones. Ello abona a que la vida en democracia dependa de ciudadanos resueltos y recursivos, capaces de ocuparse de más de un punto de vista; y de sacar derechos y recursos a partir de activos limitados.

Por lo tanto, el mayor interés de este estudio se concentra en indagar estrategias de participación ciudadana en espacios independientes y de autogestión, donde las poblaciones locales sean quienes generen su propia transformación e integración por medio del arte, y que ello propicie un desarrollo cultural que incida en la agenda mexicana, aún pendiente. El foco de interés está puesto desde entonces en los espacios culturales. En Argentina se constató que existe una proliferación destacable de los mismos, en parte a raíz de las distintas crisis y de la dictadura cívico-militar. Estos espacios hacen uso de su libre expresión verbal y corporal, contribuyen al enriquecimiento de la amplia gama en educación no formal, comparten momentos de disfrute y acompañamiento de aficiones, consolidan el trabajo en red a diversas escalas y así construyen tanto la confianza como el aprendizaje que contribuye al desarrollo

propio de cada lugar (Bang y Wajnerman, 2010). Habilidades y estrategias indispensables para generar el desarrollo relacional de las localidades.

### **1.5. Objeto de estudio**

Con la finalidad de plasmar un estado de la cuestión sobre los principales aportes y vacancias a los temas eje que conforman el estudio, se presentan propuestas analíticas tanto de la región como internacionales. El hilo conductor de las diferentes partes que conforman este apartado, es la cultura, que exhibe las virtudes de sus campos de acción para la realización de políticas y proyectos desde la visión del desarrollo (Ortiz, 2004), (Sen, 2004), la subordinación que ha tenido la misma en el enfoque del desarrollo local y la persistencia de mostrar su vínculo con la transformación social (Roittier, 2009). Llegando así a explicar el fenómeno reciente del teatro comunitario argentino, como una nueva forma cultural de participación ciudadana que surge en el contexto de la postdictadura y que por medio de su actuar artístico y local se encuentra comprometida en aportar al bienestar de la población.

#### **1.5.1. La cultura en el desarrollo local.**

En torno a la relación entre cultura y desarrollo dialogan autores con distintas miradas. Ortiz (2004) polemiza dicho vínculo, pues señala que en la práctica los bienes culturales no son prioritarios para el pensamiento económico ni para las políticas gubernamentales. En ese sentido argumenta que mientras la cultura es una dimensión constitutiva de la sociedad, el desarrollo no, puesto que es un valor occidental. Sin embargo, el desarrollo es intrínseco a las sociedades modernas; por lo tanto, el vínculo entre cultura y desarrollo más que necesario es decisivo.

Sen (2004) en un sentido más conciliador, invita a remediar el abandono de la cultura por parte de los economistas e identifica que ésta sí importa en el desarrollo y que es una parte constitutiva del mismo; fincada en la existencia de objetos y actividades

culturales económicamente remunerativas, también nombrar los factores culturales que influyen sobre el comportamiento económico, el vínculo entre cultura y participación política, solidaridad social y asociación, además de la rememoración de la herencia histórica, entre otros aspectos. Concluye que para que se den dichas participaciones culturales debe existir una base democrática imprescindible, así como el fortalecimiento a las oportunidades de la cultura local.

De manera más empírica, García Canclini (2012) interpreta cómo los jóvenes en la actualidad van más allá de lo que les ofrecen los mercados de trabajo y las oportunidades de acceso, activando plataformas físicas y virtuales de desarrollo creativo e inventando nuevos modos de agruparse y comunicarse en red. Maccari y Montiel (2012) reúnen reflexiones y experiencias a partir de organizaciones de base latinoamericanas para ilustrar cómo la cultura puede colaborar en procesos de desarrollo humano, social, económico e incluso institucional u organizacional; elementos que demarcan un nuevo ámbito de trabajo en los procesos de transformación social.

Otro estudio latinoamericano, realizado por Rodríguez (2001) vincula al desarrollo con las políticas culturales desde las localidades y muestra cómo las políticas culturales trazadas desde los poderes locales con las bases comunitarias son una herramienta de desarrollo local en el municipio de Cotacachi, Ecuador.

Se han expuesto diversos estudios que tienen en cuenta cómo la cultura, en sus diferentes expresiones, es una parte imprescindible en la constitución del desarrollo enmarcado en un espacio socio-territorial. Visiones que sirven de base para reiterar su valoración dentro de los nuevos enfoques de desarrollo, entre ellos, el de desarrollo local.

### **1.5.2. La subordinación de la cultura en estudios sobre desarrollo local.**

Si bien hay estudios desde el enfoque del desarrollo local que contemplan la dimensión cultural, ésta es subordinada a las dimensiones económica y política, como los estudios de Insaurralde (2008), *Capacidades comunitarias para el desarrollo*.

*Aportes de un programa social: el caso PROMEBA*; Roa y Jairo (2009), *El desarrollo local para las iglesias santuarios de paz. En las localidades colombianas de Tierralta, Zambrano y Sincelejo*; Stocco (2010), *Departamento de Luján de Cuyo, Provincia de Mendoza. Desierto, agua y malbec como factores configurantes de su identidad territorial*; entre otros.

Cabe mencionar, además, que el desarrollo del sector cultural por sí mismo, como dimensión, ha sido poco accionado y estudiado, encontrándose las tesis *Los nexos entre cultura y desarrollo local*, de Molina (s.f.) y, *Desarrollo Sostenible y Cultura: Dimensiones de la Cultura en el Paradigma del Desarrollo Sostenible* de Fernández (2008); es decir, se ha dejado de lado el estudio de las propias prácticas culturales y artísticas tendientes a contribuir a un desarrollo que comprenda el tipo de relaciones, valores, habilidades y demás subjetividades que los actores locales puedan tener para sí mismos y con los demás, en sinergia para entender cómo se constituye la sociedad.

Más aún, Nivón (2004) destaca que al hecho de que la cultura deba ser un soporte imprescindible del desarrollo, no se le ha dado la importancia suficiente en América Latina. Omisiones que en el presente estudio se subsanan al exponer cómo desde las propias prácticas artísticas y sociales, por medio de una organización de la sociedad civil, se colabora en procesos de desarrollo socio-territorial, haciendo hincapié en la comprensión y análisis del tipo de relaciones, valores, habilidades y demás subjetividades que este tipo de actores pueda tener con el resto de actores sociales, en aras de proveer un bienestar a la población.

### **1.5.3. Formas culturales en la transformación social.**

Sobre el arte transformador y su incidencia en el desarrollo local, Roitter (2009) muestra en un estudio, un panorama amplio de proyectos latinoamericanos del tercer sector, entre ellos los de Buenos Aires, y reconoce las dificultades de las organizaciones artísticas para potenciar la formación y capacitación de sus integrantes, así como lograr su autonomía; principal resultado transformador. Bang y Wajnerman (2010) discuten

respecto a la importancia de la creación colectiva por medio del arte y la transformación social en intervenciones comunitarias. Las autoras afirman que una de las funciones del arte es la transformación social (aunque no de forma masiva e inmediata), que se genera a nivel individual, grupal y comunitario, que posibilita la conformación de vínculos solidarios, redes de apoyo que refuerzan el sentido de pertenencia comunitario e identidad, promueven la participación, y además, generan un espacio de creación compartido que trasciende el mero discurso y obliga a poner el cuerpo en acción, junto a otros.

#### **1.5.4. El teatro comunitario argentino: nueva forma de producción cultural.**

Dentro de los nuevos espacios argentinos de producción y difusión artística, se encuentra el teatro comunitario, que se forma a partir de la necesidad de las personas de salir a la calle después de la dictadura, en el año 1983. Más específicamente, sobre este fenómeno teatral, estudiado en la presente investigación, ilustran Bidegain (2007), Scher (2010), Proaño (2014) y Fernández (2009).

El estudio narrativo de Bidegain (2007), sitúa el fenómeno del teatro comunitario dentro del marco histórico, político, social y cultural de la postdictadura, momento de su irrupción. Además, define el concepto de teatro comunitario según su especificidad: sectores y franjas etarias que lo constituyen, metodología de trabajo, ideología, procesos de creación artística, territorialidad, gestión de recursos, recepción, mecanismos de circulación, re-transmisión y transformación. Es así que busca responder las preguntas por qué y para qué se realiza el teatro comunitario, asimismo hace un registro de todos los teatros en el país y analiza sus producciones teatrales.

El estudio de Scher (2010), directora del grupo de teatro comunitario *Matemurga*, expresa sus reflexiones sobre la labor teatral, describe los alcances y debilidades del teatro comunitario, da cuenta de la historia de dicho fenómeno teatral desde su surgimiento en 1983. Además, hace un registro de los diferentes teatros comunitarios

del país. Scher (2010) enfatiza la capacidad creativa de organización del teatro, su continuidad por medio de una dirección artística fuerte y la capacidad de transmitir sus experiencias a otros grupos que también quieren hacer teatro comunitario, y que se articulan a través de “La Red Nacional de Teatro Comunitario”.

En un artículo académico, Proaño (2010) identifica cómo los grupos de teatro comunitario responden a la desestructuración de los tejidos sociales y de la cultura local, preocupándose por la vida y la supervivencia, además de cuestionarse sobre las condiciones de pertenencia debido a la percepción de impotencia frente al actuar político. En uno de sus argumentos, explica que amplios sectores que se han ido quedando sin derechos, consecuentemente han perdido sus lazos sociales y culturales de origen, encontrando otras maneras de reunirse y ser capaces de materializar el poder para decidir sobre sus vidas y asuntos, lo cual les genera un efecto tranquilizador.

Fernández (s.f.) en su tesis de maestría en Planificación y Gestión de la Comunicación presentada en el 2013, ha investigado cómo el Grupo de Teatro Comunitario Catalinas Sur promueve la transformación social para con sus integrantes y el público en general, mediante su vinculación con la teoría del cambio social. En otro artículo, identifica el teatro comunitario como una forma de hacer política no partidaria utilizando la broma y la ironía (Fernández, 2009).

Se concluye que el teatro comunitario argentino es una nueva forma de producción y difusión artística que se encuentra en proliferación, pues continuamente surgen nuevos teatros de este tipo a lo largo del país. En este formato teatral, constantemente se renuevan y circulan sus integrantes, las historias para contar, las distintas decisiones, y nuevos acuerdos que se realizan con otras instituciones, es decir, su identidad como grupo es flexible, adaptativa y contextual (Bidegain, 2007).

Debido a ello, este estudio del teatro comunitario del barrio de Barracas, también pretende generar un aporte de sistematización de la labor que realizan en la actualidad, desde la dimensión relacional del Desarrollo Local.

## 1.6 Objetivos

### Objetivo general

Analizar los procesos de gestión del Circuito Cultural del Barrio de Barracas desde la dimensión relacional del Desarrollo Local, para identificar su contribución al desarrollo cultural.

### Objetivos Específicos

- Identificar los procesos de gestión del Circuito para dar cuenta de cómo los vecinos-actores ponen en práctica las capacidades de organización apreñadas mediante su participación.
- Identificar las vivencias que los vecinos-actores manifiestan acerca de su entorno social, por medio del teatro comunitario, para indagar su vínculo con el territorio inmediato (CCB).
- Describir el vínculo del Circuito con las organizaciones civiles e instituciones públicas y privadas con las que se relaciona, para entender cómo colaboran en la conformación de redes para la promoción de la cultura en el territorio inmediato.
- Describir cómo a partir de su participación en el Circuito, los vecinos-actores forman parte de un proceso colectivo de construcción de identidad barrial.

### Hipótesis

El CCB, como agente de barrio y a través de la gestión de las actividades a las que convoca, articula una vía de participación social y comparte los proyectos con diversos actores, generando vivencias que promueven el desarrollo cultural, más allá de su inserción territorial.

### 1.7. Alcances y limitaciones

En términos particulares, por un lado los integrantes del CCB muestran apertura y amabilidad en albergar a particulares externos que quieran conocer y aprender las dinámicas de su espacio, por otro lado, también manifiestan su escepticismo y desesperanza hacia los mismos, ya que se han hecho diversas tesis y estudios sobre su organización y en muy pocas ocasiones ha habido un aporte de ida y vuelta, es decir, quienes han realizado las investigaciones no han regresado para retroalimentar y aportar con sus resultados a los “sujetos de estudio”. Lo cual ha generado molestia y desesperanza en los miembros de la organización, aún así abren sus puertas a los interesados que fundamentan sus motivos y se ganan su confianza.

El teatro comunitario en Argentina es una práctica relativamente reciente y a la hora de indagar esos “múltiples estudios” desarrollados, se suscitan las dificultades, se cuestiona dónde quedaron registrados. Lo cual refleja una ambigüedad en la veracidad de su existencia y/o registro, además de una aparente falta de compromiso con dichos espacios teatrales y de validación de la información, entre otras cuestiones; aunque ciertos autores reconocidos en el ámbito teatral como Dubatti (2011), Proaño (2010) y Bidegain (2007), entre otros, persisten en la creación de artículos, informes, compilación de entrevistas y creación de ensayos para reflejar la impronta surgida de los diversos teatros comunitarios del país. Es por ello que este estudio pretende generar aportaciones, pues al ser difundido dentro y fuera del propio ámbito teatral, documenta cómo este tipo de teatro trabaja y colabora a nivel socio-territorial, cómo contribuye a la cultura del propio territorio, y al mismo tiempo funge como un espejo de dicho quehacer que de pistas analíticas de cómo sumar en la innovación de su futura actuación.

En el transcurso del trabajo en campo, una de las limitaciones consistió en la temporalidad de la residencia, por lo cual se tuvieron tiempos delimitados y de corto plazo para realizar el diseño de corte etnográfico con el objeto de investigación.

Claramente otro de los obstáculos tiene que ver con mi nacionalidad, y por lo tanto mi idiosincrasia, ya que me tomé el atrevimiento de realizar una investigación sobre un país que no es el mío e indagar su historia, su cultura, sus bondades y sus dificultades. En ese sentido soy consciente del margen de error o desconocimiento que pueda llegar a tener sobre ciertas particularidades de los temas tratados.

En el plano teórico, se ha visto que el enfoque del desarrollo local, en tanto proceso multidimensional, contiene un fundamento de complejidad, que involucra aspectos estructurales, institucionales y relacionales; que al enmarcarse como capacidades endógenas, no son parciales ni unidimensionales y se concentran por medio de este enfoque (Madoery, 2008). Por lo tanto, si se privilegia uno de estos aspectos de entendimiento, se facilita la tarea analítica, sin embargo, se tiene la desventaja de dar por sentado algunos temas, percibidos con mayor claridad desde otros niveles de análisis, por lo que de esa forma se adolece de cierto valor explicativo para el resto de los aspectos.

Se sabe que los potenciales analíticos de cada perspectiva (relacional, estructural e institucional) son diferentes y presentan consecuencias políticas inmediatas, porque interpretan de manera distinta el papel del Estado y sus relaciones con la sociedad y el mercado. Sólo desde una perspectiva de complejidad, es posible relacionar estos aspectos, no de modo jerárquico, que establezca la primacía de uno sobre otro, sino interactuando unos con otros (Madoery, 2008). Sin embargo, Furtado (1982) apunta:

La experiencia ha demostrado que el verdadero desarrollo es principalmente un proceso de activación y canalización de fuerzas sociales, de mejoría en la capacidad asociativa, de ejercicio de la iniciativa y de la inventiva. Por tanto, se trata de un proceso social y cultural, y sólo secundariamente económico (1982: 149).

Además, cómo lo ha mencionado Ortiz (2004) en apartados anteriores, la cultura es una dimensión constitutiva de la sociedad, mientras que el desarrollo es un valor occidental, intrínseco a las sociedades modernas; por lo tanto, el vínculo entre la cultura y el desarrollo, más que necesario es decisivo. Es por ello que este estudio amplía el foco de atención en una de las dimensiones del desarrollo, la relacional, sin embargo toma en cuenta en la recopilación y el análisis de información a las otras dos dimensiones, la estructural o económica y la política-institucional. Por otro lado, se tiene en cuenta que el enfoque de Desarrollo Local abarca el análisis de una localidad en su completitud, debido a la holgura que presenta en tanto propuesta por medio de la sinergia de las distintas dimensiones; dando pie a futuras investigaciones que puedan completar un panorama íntegro del espacio socio-territorial estudiado.

## Capítulo 2. Marco Teórico

Se muestran a continuación, los distintos ejes que articulan el marco referencial, referente a la dimensión relacional del desarrollo local, la identidad colectiva y el quehacer artístico y social de los teatros comunitarios, ejes necesarios para el entendimiento del desarrollo del proyecto.

En primera instancia se describe el enfoque del desarrollo local a través de sus distintos componentes, antecedentes y vínculos con las capacidades endógenas. Para ello se introducen el concepto de actor y de agente, la capacidad de liderazgo dentro del agente, las dimensiones del desarrollo local y más específicamente, la dimensión relacional. Enseguida se define la acción colectiva, para indagar sobre la interacción y el compromiso de los actores sociales por medio de los individuos que los conforman y sus capacidades. Posteriormente se encuentra el tema central de identidad e identidad colectiva, como elementos que comprenden cómo los actores participan de un proceso de integración, diferenciación y pertenencia cultural en el territorio, por medio de las prácticas cotidianas. Por último, se describe el teatro comunitario a nivel global, el teatro comunitario argentino y su relación con la transformación social; con el fin de aproximar el tipo de organización social sobre el cual se realiza el estudio.

### 2.1. El desarrollo local

Responder como un teatro comunitario y las actividades que articula mediante su gestión participan de la dimensión relacional del Desarrollo Local, requiere la revisión de este enfoque y su vinculación con el teatro comunitario como proyecto artístico.

### **2.1.1. Antecedentes de la teoría del desarrollo local.**

El desarrollo como concepto y modelo ha tenido una historia polémica. En el lenguaje ordinario, se describe como un proceso a través del cual se liberan las potencialidades de un objeto u organismo hasta que alcanza su forma natural, completa. Ya desde mediados del siglo XVIII, evolución y desarrollo eran términos intercambiables en la ciencia, asociados al cambio y la transformación, cada vez más perfecta. Incluso Marx en su trabajo muestra el desarrollo como proceso histórico que se desenvuelve de igual forma que la evolución (Sachs, 1996).

La posterior utilización política del desarrollo, gestada por medio del diálogo entre los Estados Unidos de Norteamérica y los países aliados de Europa, fue prevista para comenzar la reconstrucción económica de la posguerra e implementada para promover las mejoras en sus países, y consecuentemente, en los países entonces clasificados como subdesarrollados con la finalidad de un reordenamiento mundial (Sachs, 1996). El cauce que tomó la palabra “desarrollo”, a cargo de una economía racional, estuvo asociado con el aumento de la producción y el crecimiento económico (Castoriadis, 1980).

Estos modelos de desarrollo territorial previos a la década de los años setenta fueron enmarcados en el paradigma industrial fordista y en la difusión de la visión “centro-abajo”. En cuanto a innovaciones e impulsos de cambio, enfatizaban los aspectos económicos y separaban la economía de los contextos históricos, sociales, institucionales y culturales. Su instrumentalismo no les permitía incorporar apropiadamente la perspectiva de los actores en los procesos de desarrollo, y, al mismo tiempo, desconocían la capacidad constructiva y movilizadora de la política (Madoery, 2008). Estas falencias impuestas por la hegemonía occidental, posteriormente aplicadas como recetas a los demás países (entre ellos a los de América Latina), no lograron los resultados esperados. Los cambios políticos, económicos y culturales que surgieron en consecuencia, acabaron por derrumbar el encanto del Estado benefactor para revelar

más adelante su debilitamiento: un deterioro estatal que concluyó en una alianza para liberar al mercado. Estas alianzas de modelos económicos impulsaron un malestar en la sociedad civil, traducido en pobreza, desempleo y subempleo, restricción del acceso a los servicios públicos, la privatización de empresas y la liberalización comercial, entre otros (Max-Neef et al., 2010).

Además, estos modelos donde la economía prevalece sobre la política, demostraron su incompetencia para comprender e incluso tratar de satisfacer las necesidades más básicas de la población; restringieron los espacios de participación y de autoorganización e indujeron un panorama de anestesia en el que los sujetos también dejaban hacer, a las instituciones públicas a cargo, las responsabilidades ciudadanas, que intuían eran imposibles de resolver por sus propios medios (Max-Neef et al., 2010).

### **2.1.2. El desarrollo local y las capacidades endógenas.**

En contraposición, el enfoque del Desarrollo Local (Madoery, 2007) se separa de las teorías del desarrollo predominantes que privilegian la dimensión económica. El desarrollo endógeno es la base teórica de lo local. Lo endógeno implica particularidad y reconocimiento de lógicas sistémicas, un fuerte proceso de articulación de actores y variadas formas de capital intangible como parte de un proyecto político colectivo, que adquieren características específicas en cada lugar, que dinamizan al propio territorio y a la sociedad local (Madoery, 2001).

Ulrich Beck (2008) refiere que en la actualidad hay una creciente revalorización de nuevas escalas geográficas, supranacionales y subnacionales, como ámbitos específicos de interacción y relaciones de poder. La función de lo local es adjetivar la idea de desarrollo para acotarlo a un espacio geográfico específico, que incluye también a las ciudades pequeñas y a las microrregiones urbano-rurales, aquellas conformadas por un conjunto de espacios urbanos próximos y con rasgos productivos, culturales y/o

institucionales similares, ya que adquieren un mayor rol protagónico como ámbitos específicos de crecimiento y bienestar.

En esta propuesta, el desarrollo se considera un proceso integral que pone énfasis en las capacidades endógenas que genera cada territorio para su progresión en las dinámicas particulares que adquieren las sociedades locales y en las estrategias desplegadas por los gobiernos, empresas, instituciones y organizaciones sociales. Por ello, postula la vinculación entre los conceptos de desarrollo y territorio, ya que es éste último, la instancia en donde juegan un papel fundamental los actores y agentes, individuales y colectivos, así como su inteligencia organizacional, sus procesos de decisión, sus diversas formas de cooperación y aprendizaje, mecanismos de resolución de conflictos y los rasgos de la organización social donde éstos se desenvuelven (Boisier, 2001a).

#### ***2.1.2.1 El concepto de actor y agente en la teoría del desarrollo local.***

El actor se define por su ubicación en el escenario social, su surgimiento en el territorio se da previamente a la situación de acción; sin embargo, el agente cualquiera que sea su inserción sectorial, es aquel que expresa compromiso sobre el proceso de desarrollo territorial, a través de sus actitudes, comportamientos y estrategias. El agente también es un mediador capaz de observar, comprender y traducir las lógicas de los otros agentes, al mismo tiempo que, incorpora propuestas de concertación y ofrece el diseño de las actuaciones necesarias. Tiene capacidad de generar conocimiento pertinente, contextual y relacional y además se provee de habilidades relacionadas con el liderazgo, pendiente a generar negociaciones y consensos (Madoery, 2008). Es así que la proximidad en los agentes, condición clave del desarrollo endógeno, es referida a las vinculaciones organizativas y relaciones estratégicas entre ellos pero sobre todo a las relaciones institucionales. De esa forma se facilitan los usos compartidos de innovaciones y a su vez, mediante la confianza, se establecen las reglas del juego orientadas a generar acuerdos que repercuten en la localidad (Vázquez Barquero, 2005).

### *La capacidad de liderazgo en el agente territorial*

El agente tiene una vinculación con el territorio donde está inscrito, potencia aquello que hace, “amplía su capacidad de acción” como dice Celso Furtado (1999); de esta forma sobresale del resto de los actores y demuestra habilidades de liderazgo.

La capacidad de liderazgo deriva de la experiencia asumida por el agente con el pasar de los años y la base de conocimientos sobre el que fundan su acción; siempre y cuando estos quehaceres se difundan y comiencen a modificar el territorio inmediato. En ese sentido, se aprovecha el aprendizaje que surge de cada experiencia al codificarlo, para también construir una densidad institucional que asegure una gobernanza en beneficio de la comunidad local. En consecuencia, se puede hablar de un medio que socialmente conduce a la innovación y es capaz de actuar sobre una serie de condiciones que provocan su vulnerabilidad. Los saberes que se generan son cíclicos, una vez que se generan en lo individual se asimilan y se transmiten para incidir en distintos grupos sociales. A través de diversas organizaciones y entidades, estas prácticas de transformación se difunden, a la par van modificando el contexto institucional en el que se involucra la colectividad local y de igual forma les permite a los actores socio-económicos y políticos explotar las propias habilidades que han adquirido (Klein, 2012).

El líder no tendría la misma representatividad, sin el reconocimiento de su grupo, así como el grupo no se sostendría si no tuviera a quienes tomen las riendas para ejecutar las acciones colectivas, construir un proyecto y darlo a conocer al mundo exterior. Por lo tanto, la capacidad de liderazgo es un abanico de habilidades que según Klein (2012), se puede construir de tres formas, en lo individual, a nivel organizacional y a nivel socio-territorial:

El liderazgo individual, involucra a las personas que tienen el capital humano (conocimientos y saber hacer) y capital social (reconocimiento y redes), imprescindibles para hacer avanzar un proyecto (Klein, 2012). Se trata de personas cuyos comportamientos permiten una elevada influencia sobre la dirección, la modalidad y la naturaleza del desarrollo del territorio, sea en su rol de dirigente político, emprendedor, profesor o funcionario público, entre otros. Como característica transversal, está su capacidad de generar conocimiento pertinente, contextual y relacional (Arocena, 2002). A nivel individual, la mirada desde la acción es la que nos permite ver a las personas en función de su rol como potenciadores de procesos de desarrollo endógeno (Klein, 2012).

Personas plausibles de comprometerse en una dinámica colectiva de desarrollo y en un proyecto de identificación y manifestación territorial hacia contextos más amplios, guiado por decisiones políticas, sustentado en acuerdos específicos, explícitos o implícitos de gobernabilidad territorial y construido a través de prácticas cotidianas (Madoery, 2008: 90).

El liderazgo organizacional, como su nombre lo dice, se refiere a las organizaciones que están a cargo del proyecto y que alberga a los líderes individuales (Kein, 2012). Se espera que el liderazgo sea compartido con los miembros de una instancia, y no sólo realizado por la persona o conjunto de personas que deciden tomar las riendas. El trabajo de todas y todos se reconoce y suma, por ello se dice que el capital social suele consistir en relaciones más bien horizontales; y por ello, también refiere Lechner (2000), no debemos de ignorar la importancia de los liderazgos a la hora de crear y reproducir relaciones de cooperación cívica. Por último, el liderazgo socio-territorial tiene que ver con la conformación de redes por distintas organizaciones, identificadas

para establecer vínculos entre sí mismas, movilizando a los ciudadanos de un territorio en apoyo e identificación a un proyecto. Un liderazgo fuerte será el que tome en cuenta la expresión y participación de las comunidades, de los vecinos y ciudadanos en general, dando lugar a que la sociedad desarrolle su capacidad de actuar e innovar por medio de su inventiva individual y colectiva. Es así que Klein (2012), define al liderazgo colectivo como un proceso que:

Se construye por lo tanto a través de los procesos evolutivos de aprendizaje colectivo en las comunidades, a través de los cuales se desarrollan las habilidades y las capacidades necesarias para favorecer la creatividad y la innovación social (2012: 1).

En los tres casos, refiere Klein (2012) que las habilidades personales, la formación y la experiencia de campo, se combinan de distintas maneras para formar un conjunto de destrezas que permiten superar las dificultades puntuales relacionadas con el desarrollo local; como la precariedad y la inconstancia de los recursos disponibles, los conflictos relacionados con la obtención de apoyos financieros o los requisitos que ellos imponen, las crisis provocadas por desacuerdos entre los individuos y las organizaciones, entre otras. Estas capacidades facilitan así el compromiso, el consenso y las alianzas necesarias para el éxito de los proyectos. El liderazgo entonces más que un factor importante o una acción que solamente involucra dirección, autoridad, mandato o control, es un proceso integral que involucra la escucha del grupo, la participación de la sociedad y la colaboración de actores externos. Moviliza así a personas, recursos y energías, combinando la acción individual con la colectiva para poner en marcha emprendimientos locales. Sin embargo, para asegurar su presencia en la acción local debe incluso de extenderse y de renovar constantemente su actuar.

Como se ha revisado anteriormente, la teoría señala que para consolidar el desarrollo de una localidad es necesaria la participación de los actores, definidos por su ubicación, pero sobre todo es imprescindible la participación de los agentes, es decir, de aquellas instancias tanto públicas como privadas, miembros del tercer sector y de la sociedad civil que muestren un amplio nivel de compromiso y liderazgo; portadores de estrategias tanto individuales como organizacionales, y socio-territoriales, incluso más allá de su inserción sectorial y lugar de residencia.

### **2.1.3. Las dimensiones del desarrollo local.**

Dentro de las primeras propuestas sobre el Desarrollo Local, Madoery (2001) identifica cuatro dimensiones: una económica, caracterizada por un sistema específico de producción que permite a las empresas locales disponer de factores productivos y alcanzar los niveles de productividad que les posibilita ser competitivos en los mercados; otra sociocultural, en la que los actores económicos y sociales se vinculan con las instituciones locales, y forman una densidad de relaciones que incorporan valores sociales en el proceso de desarrollo; otra política, mediante las iniciativas locales que permiten crear un ambiente territorial que favorezca la innovación y el aprendizaje colectivo, y una dimensión ambiental, que entiende al medio físico como factor de producción y valor intrínseco al desarrollo.

Diversos autores como Vásquez (1998), Boisier (2004), Grondona (1999), Mas Herrera (2006), al hablar de Desarrollo Local identifican distintas dimensiones a las propuestas por Madoery (2008), sin embargo son tres de ellas las que todas las propuestas comparten, y aunque en ocasiones utilizan nombres diferentes, hacen referencia a las mismas dimensiones: económico/estructural, político/institucional y cultural/relacional.

Para Madoery (2008) estas tres dimensiones interactúan y se complementan, operan como principios ordenadores de las sociedades y varían según los lugares y los

momentos. Reflejan las prácticas de poder y articulación que condicionan la capacidad de acción de los actores y se traducen, desde el aporte del autor, en dimensiones de la política de desarrollo. La dimensión estructural, que se refiere a la economía, no sólo toma en cuenta la acumulación de riqueza territorial, sino también su distribución y calidad de vida de las personas. La dimensión institucional se relaciona con la capacidad política de los actores que se interrelacionan para tomar decisiones y resolver sus conflictos, conforme a reglas y procedimientos, y conforme a la formalidad o informalidad que presenten. Y finalmente, la dimensión relacional tiene como base lo cultural-simbólico, contempla el conjunto de creencias e ideas predominantes en las sociedades, así como valores, emociones, liderazgos y capacidades sociales a través de los cuales los actores perciben la realidad y se motivan frente a ella.

#### **2.1.4. La dimensión relacional del desarrollo local.**

La preocupación central del desarrollo local, al resaltarse la dimensión relacional, conduce a pensar en la confianza de los individuos y las organizaciones como fundamento de la interacción, la cooperación y el compromiso (Vázquez Barquero, 2005). Asimismo se ubica a la confianza como el sustrato actitudinal sobre el cual se desempeñan los procesos de desarrollo, la producción de una trama social y de un clima psicosocial que permita cambiar la forma en la cual las personas perciben sus propios potenciales para aumentar su capacidad de acción colectiva, además de estimular y reforzar la identidad cultural (Madoery, 2008). Por medio de la dimensión relacional, se considera a los sujetos; capaces de conducir colectivamente acciones. Las organizaciones de la sociedad civil y las autoridades locales, entre otros agentes, participan en el proceso de integración cultural en el territorio. Este mismo proceso desarrolla acciones para mejorar la cohesión, promoción del aprendizaje y fortalecimiento del valor de la identidad colectiva. Es así que la dimensión cultural también incorpora un sentido de autodependencia, inclusive en el plano social. Por otro lado, en el ámbito personal, estimula la identidad propia, la capacidad creativa, la

autoconfianza y la demanda de mayores espacios. Desde el plano social, refuerza la capacidad para subsistir, la protección frente a las variables exógenas, la identidad cultural endógena y la conquista de mayores espacios de libertad colectiva (Max Neef et al, 2010).

Con el enfoque del Desarrollo Local, se interpreta que los territorios atraviesan procesos de final abierto donde se da lugar a la divergencia y a la complejidad, permiten la recuperación de categorías analíticas propias de la realidad latinoamericana y argentina que habían sido olvidadas, incluso rechazadas, como la diversidad cultural de la que habla García Canclini (2012), y contribuye a evitar el énfasis del pensamiento único como la mirada restrictiva del modelo económico de crecimiento (Vázquez Barquero, 2005).

## **2.2. Acción colectiva**

Al hablar de la dimensión relacional del desarrollo local, anteriormente se señaló que para indagar sobre la interacción y el compromiso de los actores sociales es importante ahondar en los individuos que los integran y cómo estos pueden percibir sus propios potenciales para aumentar su capacidad de acción colectiva, además de estimular y reforzar la identidad cultural (Madoery, 2008). Para entender este proceso Melucci (1996) explica que:

La acción colectiva es un conjunto de prácticas sociales que involucran simultáneamente a determinado número de individuos o grupo exhibiendo características morfológicas similares en contigüidad de tiempo y espacio, implicando un campo social de relaciones y la capacidad de los participantes de dotar de sentido a lo que están haciendo (1996: 20).

Para dotar de sentido a su empeño grupal por estar juntos y perseguir ciertos fines, los individuos construyen sus acciones mediando sus capacidades cognitivas y tomando en cuenta sus intenciones, recursos y límites, ya que en el sistema donde se desenvuelven priman las oportunidades, y en contraposición, las restricciones (Melucci, 2002).

Desde el punto de vista analítico de Melucci, según Chihu y López, la acción colectiva es producto de un sistema formado por tres vectores fundamentales: a) las metas de la acción, b) los medios utilizados, y c) el medio ambiente donde tiene lugar la acción (2007: 131). Vectores que no son complementarios entre sí, sino que se encuentran en tensión y negociación mutua, por ello es necesario que los actores individuales por medio de sus capacidades cognitivas intervengan para modificar el rumbo y negocien en el interior del sistema, ya que así aseguran una unidad más duradera y se dan a conocer. Desde este enfoque, la acción colectiva se aprecia como una construcción social, puesto que los actores son “agentes activos capaces de construir la realidad social” (Chihu & López, 2007: 132) y por tanto también contribuye en la edificación de la identidad por medio de ciertos mecanismos como la auto-identificación y el reconocimiento por parte de los demás individuos y/o actores (Melucci, 1996).

### **2.3. Identidad e identidad colectiva**

Comprender cómo los actores participan de un proceso de integración cultural en el territorio, implica hablar del tema de identidad; el cual expresa una noción de pertenencia y se vincula con un sentido de distintividad espacial y social (Cohen, 1982). A la identidad colectiva responden también dichas características, además de involucrar a un conjunto de individuos o de grupos (Giménez, 2005).

### 2.3.1. Identidad.

Por medio de la evaluación de las prácticas cotidianas, Cohen (1982) expone que los sujetos reconocen su cultura como lo que los distingue de los demás, y por lo tanto como la fuente de su propia identidad. Dicho reconocimiento ocurre a través de rasgos y vínculos cotidianos y compartidos, como la idiosincrasia, el sentido del humor expresado, el uso del idioma y las jergas, el conocimiento compartido de la historia y genealogías, el sentido del humor expresado, la amistad, el parentesco, la vecindad, la destreza hacia ciertos oficios, la solidaridad de pertenecer a colectivos o agrupaciones, y las habilidades para subsistir que se dan en las relaciones cercanas y que reflejan un sentido de pertenencia a la comunidad. Cada lazo antes mencionado, según el autor, se encuentra unido de alguna manera a todos los demás. Por ejemplo, el lazo de amistad puede estar unido al de vecindad y así sucesivamente, por lo que dicha interrelación social y organizada, implica la complejidad relacional de toda una localidad.

Es por ello que Cohen (1982) sugiere que la pertenencia implica mucho más que haber nacido en un lugar. El individuo es una pieza integral del entramado complejo que constituye a la comunidad; es un destinatario con distintivo que en muchas ocasiones asume no sólo con una conciencia de la cultura de la que forma parte sino también al atribuirle un valor negativo o positivo. Además es conductor de ciertas tradiciones, valores, habilidades en común con sus pares inmediatos, es experto, sino de manera consciente, al menos vivencial, de sus lenguajes e idiosincrasias, así como de otros aspectos. Consecuentemente, la profundidad de esa pertenencia se revela en las formas de organización y de asociación en la comunidad, de manera que cuando un individuo se identifica como perteneciente a un grupo de parentesco en particular, o a un barrio, se convierte inevitablemente en un miembro reconocible de la comunidad en su conjunto y de la cultura que lo representa. Es así como damos paso a la identidad colectiva.

### 2.3.2. Identidad colectiva.

Si hablamos de la cuestión socio-territorial, las prácticas cotidianas con anterioridad mencionadas son más valoradas al expresarse en las comunidades alejadas de los centros de poder, llamadas periféricas según Cohen (1982), las cuales reflejan ciertas particularidades:

[...] located as most of them are on the fringe of industrialised political economies and thus continually exposed to metropolitan cultures which declare them to be parochial and irrelevant to contemporary circumstances<sup>3</sup> (1982: 6).

Este adjetivo utilizado “periféricas”, para designar comunidades que no deben ser entendidas solamente en términos geográficos, también pueden ser simbólicas y en ellas se incluye la asociación con marginalidad. La periferia, se identifica sobre todo cuando una comunidad es incapaz de dictaminar el curso de los eventos, incluso para afectar su propio destino. Comúnmente expresan independencia económica aunque con recursos limitados y desventajas competitivas, además de un resentimiento consecuente, plasmado en la perspectiva local de sí misma, como incomprendida, no-representada, ignorada, entre otros aspectos (Cohen, 1982).

Permanecer en estas comunidades, señala el autor, es en sí misma una expresión del compromiso de la población, y el compromiso, a su vez, se sustenta en una elaboración continua de la cultura a través de las prácticas cotidianas mencionadas. Esta producción persistente de la cultura y la atribución de valor, en dichos espacios, se convierte en un baluarte esencial que cuestiona la hegemonía cultural de los centros políticos y

---

<sup>3</sup> Ubicada, como la mayoría de ellas lo están, en la franja o frontera de las economías políticas industrializadas y así continuamente expuestas a las culturas metropolitanas que declaran que ellas son parroquiales e irrelevantes a las circunstancias contemporáneas. (Traducción propia)

económicos, y por lo tanto proporciona medios fundamentales al mantener la localidad enérgica y vivaz. De igual forma, Cohen (1982) sugiere que:

[...] aunque la periferia se puede volver más vulnerable ante la creciente concentración de poder en el centro; no obstante, la cultura local no necesariamente desaparece o se diluye, sino que por lo general surge un proceso de reivindicación de la distintividad, el cual se convierte en la efectiva razón de ser de la comunidad (1982: 7).

En síntesis de lo expuesto, Cohen (1982) asume que por medio del reconocimiento, la gente percibe que la cultura es aquello que los distingue de los demás, y al mismo tiempo es la fuente de su identidad. Cuando se tiene un frecuente contacto con otras culturas, el valor de dichas distinciones es una condición de pertenencia, de compromiso y, en las comunidades periféricas también lo es de sobrevivencia; esto debido a que los procesos de identificación ocurren en la cercanía de las experiencias diarias en oposición a lo que comúnmente se piensa, es decir, a procedimientos formales u ocasionales.

Para hablar más puntualmente sobre la delimitación entre identidad individual y colectiva, Giménez (2005), quien retoma en sus estudios la propuesta de Melucci (2001), explica que la identidad se predica únicamente en sentido propio de los sujetos individuales dotados de conciencia, memoria y psicología, y sólo por analogía de los actores colectivos, como son los grupos, los movimientos sociales, los partidos políticos, entre otros y en el caso urbano, los vecindarios, los barrios, los municipios y la ciudad en su conjunto. La identidad constituye uno de los parámetros que define a los actores sociales con el fin de explicar las acciones “con sentido” que realizan los mismos. Razón por la cual la teoría de la identidad se cruza evidentemente con la teoría de los actores sociales. Como categoría analítica, a partir de la teoría de la acción colectiva, Melucci (2001) construye el concepto de identidad colectiva:



Un conjunto de prácticas sociales que: (a) involucran simultáneamente a cierto número de individuos o – en un nivel más complejo – de grupos; (b) exhiben características morfológicas similares en la contigüidad temporal y espacial; (c) implican un campo de relaciones sociales, así como también; (d) la capacidad de la gente involucrada para conferir un sentido a lo que está haciendo (2001, en Giménez, 2005: 16).

La peculiaridad de la identidad en los actores colectivos radica en la definición interactiva y compartida, relacionada con las orientaciones de su acción y el campo de oportunidades y constreñimientos dentro del cual tiene lugar dicha acción. Para desglosar este término, Melucci (2001) sugiere atender las definiciones cognitivas relacionadas a la acción del actor<sup>4</sup>, entendidas como los fines, los medios y el campo de acción. Elementos que se constituyen por medio de rituales, artefactos culturales y prácticas cotidianas, que permiten a los sujetos tener más claridad en cuanto a la orientación de su acción, vista como un valor susceptible de adhesión colectiva, por lo que la identidad moviliza cierto grado de involucramiento emocional en un grupo, y en ese caso la participación colectiva no puede ser reducida a un cálculo de costo-beneficio.

Por último y a manera de conclusión, según Melucci (2001) la identidad colectiva define la capacidad para la acción autónoma, además de la diferenciación del actor respecto a los otros dentro de la continuidad de su identidad. Un punto importante es que la autoidentificación, o definición de sí mismo, sirve de base a la identidad, y ello precisa lograr el reconocimiento de los otros, de ahí la dimensión relacional de la identidad colectiva.

---

<sup>4</sup> Referidas en el apartado del marco teórico sobre Acción colectiva.

#### 2.4. El Teatro comunitario en el mundo contemporáneo

El teatro comunitario, a nivel global, es un género que si bien se ha retomado desde finales del siglo pasado por distintas agrupaciones e instituciones en países variados, sus raíces se ubican como prácticas anteriores al teatro occidental de los griegos, según Adhemar Bianchi, director del Grupo de Teatro Comunitario “Catalinas Sur”, de Argentina. Además de aseverar que la raíz más específicamente teatral en este formato, equivale a ser un teatro hecho por las personas del pueblo. Según la tesis de Marcia Pompeo Nogueira (2002: 45 en Cornago, 2010), el teatro comunitario o teatro en la comunidad, surgió entre la Primera y Segunda Guerra Mundial a partir de los *Agit-Prop*, los teatros de agitación y propaganda del inicio del siglo XX. Para Pompeo Nogueira, la relación de las comunidades con el teatro tiene dos vertientes originarias, por un lado, el teatro de propaganda, generado por los programas de desarrollo financiados por naciones ricas en los países que han reflejado necesidades básicas, en continentes como Asia, África y Latinoamérica. Estas prácticas teatrales poco interactivas y exógenas, ofrecían mensajes sobre salud, agricultura, educación, entre otras, usando un lenguaje accesible para las regiones con alto nivel de analfabetismo.

Por otro lado, el teatro para el pueblo, eran grupos teatrales sensibilizados por las temáticas de la guerra y por las relaciones desiguales entre ricos y pobres. Teatros que investigaron estos problemas cotidianos en sus producciones artísticas y presentaron sus espectáculos en las comunidades. A través de evaluaciones críticas de esas prácticas surgió lo que Pompeo Nogueira llama “teatro poéticamente correcto”. O sea un modelo de teatro desde adentro de las mismas comunidades, hecho por éstas en un ambiente de participación, diálogo y libertad de expresión (2002: 45-63, en Cornago, 2010). Al conformarse desde sus antecedentes como espacios de libertad y apertura comunitaria, existe una variabilidad y riqueza si hablamos de las formas creativas de realizar teatro comunitario; teatros que se reconocen más por su hacer, que por su decir sobre su hacer.

Los autores Van Erven, Haedicke y Nellhaus (2000, en Cornago, 2010) realizaron investigaciones sobre el teatro comunitario contemporáneo en diferentes regiones del mundo. De las reflexiones que ellos producen, acuerdan que esta diversidad de prácticas se relaciona con sus contextos inmediatos, es decir, con circunstancias geográficas, económicas, políticas, sociales y culturales, en las que estas comunidades están insertas, y además con los objetivos de los que lo hacen. Algunas de estas experiencias son las siguientes:

El Grupo de teatro Trono-Compa, nace en Bolivia en 1989. Conformado por COMPA Fundación Comunidad de Productores de Arte, quienes ofrecen apoyo educacional artístico a niños, jóvenes y padres. Involucran el arte en todas sus formas, desde el teatro y el circo hasta la producción en video y radial. Está presente en cuatro ciudades de Bolivia, en Berlín y en Chicago, realizando también actividades en escuelas y redes destacadas. Proviene de una tradición de teatro político, independiente y de vanguardia. Su director Iván Nogales, trabajó en primera instancia con chicos de la calle, con los cuales consolidó el Teatro Trono; a quienes formó a través de herramientas creativas para estimular la necesidad que tienen de contar sus historias e impulsarlos a vivir económicamente del trabajo artístico (Flores, s.f.). En constante comunicación y colaboración con el CCB.

Corporación Cultural Nuestra Gente, surge en Medellín, Colombia, entre constantes hechos de violencia de 1987. Busca mejorar la calidad de vida de los vecinos y mostrar lo positivo de sus barrios al incursionar en su formación. Realiza programas de teatro, títeres, danza, música, recreación, radio y televisión. A la vez, proyectan su labor en muestras, festivales y encuentros artísticos comunitarios anuales. De esta forma, personas locales de todas las edades, optan por el arte y la cultura como oportunidad de generar espacios de alegría y vida, y no de la “cultura de la muerte” (Nuestro origen, s.f.). En comunicación con el CCB.

La Compañía “Los Elementos” empezó en Cuba, en 1990, como un "proyecto teatral comunitario" formado por egresados del Instituto Nacional de Artes Escénicas de La

Habana. Son un teatro nómada que se instala en diferentes ciudades, enseñando artes escénicas a niños de barrios urbanos pobres y áreas rurales alejadas. Sus miembros practican una agricultura sostenible, crían animales y ejecutan programas sociales basados en la comunidad; actividades compatibles con su trabajo teatral. Uno de sus espectáculos recrea aspectos de los conflictos de barrio y su relación con las autoridades locales (Teatro Los Elementos, s.f.).

Teatro Comunidad, es un proyecto desarrollado en México. Derivado en parte, de las varias propuestas históricas de proyectos teatrales de orientación popular; como el teatro evangelizador durante la colonia, el realizado por maestros rurales promovido por José Vasconcelos, y el teatro rural auspiciado por CREFAL (Centro Regional de Educación para América Latina). Ya que en los 70's se desenvuelve una nueva forma de hacer teatro desde las propias comunidades (Navarro, 1992). Con este teatro se crean representaciones dramáticas, por y para los miembros de comunidades indígenas, campesinas o urbano-populares. Sus propósitos son el desarrollo comunitario libre y autónomo, además de fortalecer la conciencia y la identidad individual y colectiva. Navarro (1992), además resalta que la esencia del actual teatro comunitario mexicano, tiene su origen en la tradición dramática de las culturas indígenas prehispánicas (danzas-drama). Por tanto, con el objetivo de garantizar la continuidad y multiplicación de experiencias, se crea en 1987 la Asociación Nacional Teatro Comunidad A.C. TECOM (Navarro, 1992).

“Colway Theatre Trust” fue formado en 1970, en Inglaterra. Tiene como objetivo animar a las comunidades a hacer teatro que surja de sus propias historias. El énfasis en este teatro, como ya se ha comentado en casos anteriores, es hacer teatro en y por la comunidad. Esta compañía junto con Ann Jellicoe, realizó una producción teatral en formato de paseo en siete lugares diferentes del pueblo de Payhembury. En ese sentido, las capacidades locales son esenciales para el proyecto y algunos de los artistas, director y diseñador profesional, viven en la propia comunidad y trabajan con los vecinos para elaborar las obras. Aunado a ello, las obras están dirigidas a atraer poblaciones cada vez

más fragmentadas para descubrir y articular juntos acontecimientos importantes que definen la comunidad, brindando a la gente una idea esencial del lugar en el que viven (Somers, 2010).

El Teatro Comunitario di Pontelagoscuro, en Ferrara, Italia, promueve la cohesión social a través de la práctica de la ciudadanía activa. En él participan actores de todas las generaciones, y se encuentra en sinergia con algunas instituciones públicas, asociaciones, cooperativas y ciudadanos (Chi siamo, s.f.). Está inspirado en el teatro comunitario argentino y ha contado con la asesoría-formativa de sus mayores exponentes como Adhemar Bianchi, director del Grupo de Teatro Comunitario “Catalinas Sur” y de Ricardo Talento, director del Teatro Comunitario “Circuito Cultural Barracas”.

Por un lado, hay formas teatrales en la comunidad que retoman los rituales y las historias locales profundamente arraigadas en tradiciones, que se llevan a cabo como parte de la identidad y la espiritualidad comunitaria. Y por otra parte, hay formas teatrales comunitarias que se relacionan más con hacer valer los derechos humanos y atraer el cambio en las personas, como el Teatro para el Desarrollo en África o el trabajo de Purna Chandra Rao, en la India, en apoyo a los derechos de tierras de los campesinos. Cabe señalar que este tipo de teatro se diferencia del llamado “teatro de la comunidad” o “Teatro Amateur” de Estados Unidos, y del “Teatro Aficionado” o “Drama Amateur” reconocido en Inglaterra, ya que se caracteriza por la creación de espectáculos muy conocidos, realizados por un grupo de aficionados con un estilo tradicional y puesto en escena en un espacio de teatro designado (Somers, 2010).

No obstante a las diferencias encontradas en cada región de acuerdo al formato teatral, estos investigadores (Haedicke y Nellhaus, 2000; Van Erven, 2001, en Cornago, 2010), lograron descubrir tres características comunes del teatro comunitario: a) participación de miembros de la comunidad con objetivo de garantizar la autoridad colectiva; b) trabajo artístico generado colectivamente a partir de improvisaciones con la dirección de un profesional que puede pertenecer o no a la comunidad; c) redefinición

de los textos teatrales, los cuales generalmente son reemplazados por historias locales y personales. Destaca que estos proyectos, los cuáles también involucran saberes populares, son realizados no sólo en los espacios públicos de los barrios vulnerables y urbanos, sino también en zonas rurales e indígenas.

Otro punto en común, relevante, se relaciona con que todos los casos citados de teatro comunitario hacen su aparición entre las décadas de los 70's y los 90's, posterior o en medio de un agitado ambiente político y económico a nivel mundial; lo cual forja la visión y conciencia de compromiso con la comunidad, además de su acompañamiento a la población local para brindarles herramientas y promover que sean los actores, los propios activadores para mejorar su calidad de vida a través del arte y la cultura, especialmente por medio del teatro. Además es un proyecto donde si bien se ha dicho que es comunitario, también logra la convivencia intergeneracional.

La idea general, concluyen los autores, es practicar el teatro como un proceso social, político y cultural, y no solamente como un proceso estético (Haedicke y Nellhaus et. al, 2000, en Cornago, 2010). Las concepciones del teatro y del arte se tornan más integrales, al igual que la del desarrollo local, puesto que se involucran con el territorio y visibilizan los esfuerzos que las organizaciones y los ciudadanos realizan para generar vínculos sociales, políticos, culturales e incluso económicos.

#### **2.4.1. El Teatro comunitario argentino.**

Uno de los territorios en la actualidad, con mayor riqueza y creatividad teatral comunitaria, es Argentina, no sólo por el contenido de los proyectos que recuperan la historia y el crisol de sus identidades, sino también por la vasta cantidad de teatros comunitarios que día a día emergen en el país.

Este tipo de práctica artística comunitaria, equivale a un rescate contemporáneo de un modo teatral, en esencia relacionado con la cultura de la fiesta popular y practicada durante muchos siglos como una forma de comunicación y celebración de los grupos y

sociedades humanas, a decir de Adhemar Bianchi, director del Grupo de Teatro Comunitario Catalinas Sur. Por ello, se dice que la teatralidad que de raíz tiene esta práctica, se refleja cuando las personas eligen agruparse, identificarse y celebrar sus características, por medio de representaciones, performances y rituales, pero primordialmente fiestas y celebraciones (Cornago, 2010).

Este teatro realiza un rescate histórico y cultural, pues se apropia de distintos lenguajes artísticos que con el pasar del tiempo se han ido diluyendo: teatro de actores, máscaras y títeres de diversos modelos y tamaños, radio comunitaria, radio teatro, periodismo, entre otros. Además, las actuaciones están basadas en el cómico circense, raíz del teatro nacional argentino, que por medio de los grupos tiende a crear personajes prototípicos utilizando elementos como: escenas con coro y música; la opereta, una ópera bufa musicalizada con discursos y cantos de género cómico y sentimental; la zarzuela, ópera dramática musical traída a la Argentina por españoles e italianos; el sainete, comedia corta de dos o tres personajes; el candombe, ceremonia carnavalesca fundamental para el desarrollo de la música y el baile popular argentino; y la murga, práctica festiva carnavalesca con tono de sátira política, que comenzó cerca de 1900, en los suburbios de Bueno Aires; entre otras (Cornago, 2010). También se rescata la práctica de una actitud irónica ante los actos políticos oficiales, al mismo tiempo que proponen versiones, ideas, imágenes, mitos, payasos y héroes. El estilo caricaturesco y paródico de estos teatros, es influencia y sincretismo de una variedad de prácticas teatrales populares que han formado parte del arte y la cultura argentina.

Es así que este tipo de teatro surge como necesidad de un grupo de personas de determinada región, barrio o población, de agruparse y comunicarse a través del mismo; donde se generan habilidades colectivas relacionadas con la idea de ocupar los espacios públicos y el teatro, al encontrarse en el espacio territorial de las comunidades, y provocar esa inmediatez que los otros teatros no poseen (Cornago, 2010).

#### **2.4.2. Teatro comunitario argentino y su vinculación con la localidad.**

A partir de poner el eje en el desarrollo creativo de la comunidad, surge la imaginación y el saber de muchos, que desencadena posibles cambios no solo personales sino también sociales; una mirada renovada de la realidad (Scher, 2010). En ese sentido, la comunidad utiliza el teatro como herramienta de conocimiento y comunicación para lograr reconstruir la identidad social y cultural fragmentada de cada barrio, ciudad o región, así como fomentar la recuperación de las historias de estos lugares (Bidegain, 2007). Por otro lado, el teatro comunitario encarna una forma de organización vecinal, pues los vecinos que se convierten en actores pasan a trabajar colectivamente (Bidegain, 2007). Este tipo de teatro también asume ser territorial, desarrolla la idea del barrio como espacio vital que genera cultura, ya que cada localidad tiene su historia, su saber y su identidad. Puntualmente, el teatro comunitario desarrolla arte en cada territorio, a partir de quienes componen los grupos y la idea de cómo se mira el mundo desde ese lugar (Scher, 2010). Este tipo de teatro convive con la gente en la calle y las plazas públicas, es así que los nombres de los grupos de teatro comunitario aluden a ese espacio común. Las actividades y las temáticas de las obras suelen remitir a un saber propio de la gente de cada territorio. Los teatros comunitarios incluso forman parte de un proyecto de retransmisión artística. Además de vincular esfuerzos con otras instancias, conforman la red de teatros comunitarios, la cual aparece como una necesidad de sumar objetivos, esfuerzos y capacitar a nuevos formadores (Bidegain, 2007).

#### **2.4.3. Funciones y características.**

Varias son las funciones del teatro según Bidegain (2007), rescate de formas y manifestaciones populares musicales, encuentros, comunicación, recuperación de las historias del barrio, lazos sociales y sucesiones generacionales, así como el rescate de los imaginarios sobre la ciudad y la nación. Las reglas y normas de funcionamiento del teatro comunitario son bien conocidas por sus integrantes, en ese sentido la

organización es fundamental a la hora de realizar las actividades. Por otro lado, este tipo de teatro se encuentra sujeto a un cambio constante, en cuanto a la renovación y circulación de actores, protagonistas e historias para contar, incluso la relación con la administración gubernamental en turno, entre otras características.

Cabe agregar que esta expresión artística considera que el arte es un derecho de todos y por ello invita a la comunidad a asumirlo, ya que todos pueden ser artistas y poner a trabajar su creatividad. Al hablar de cuestiones más técnicas, se refiere que los actores son los propios vecinos, en calidad de “amateurs”, es decir, actúan por el gusto de hacerlo, al ser coordinados por ciertas personas con experiencia teatral (Bidegain, 2007). Estos vecinos-actores integran elencos en general numerosos, que pueden ir de las 30 a las 200 personas, y “el protagonismo está constituido por todo el colectivo, hecho que le otorga una gran fuerza expresiva” (Choclin, 2012: 2).

#### **2.4.4. Teatro comunitario argentino y transformación social.**

Scher (2010) refiere que “la práctica artística puede ser vista, también, como una actividad inherente a la condición humana, como un modo de desarrollar la creatividad, como una parte central de la vida de la comunidad” (2010: 88). Además menciona que la transformación como concepto, parte del supuesto de que un estado de cosas se pueden mover o cambiar. Para la autora, la transformación artística comunitaria comienza cuando ponen en marcha los vecinos-actores junto con los coordinadores y los espectadores, la imaginación y la creatividad por medio del arte, cuando piensan las cosas de una manera diferente y las cuestionan para cambiarlas. Cuestionamiento político<sup>5</sup>, pues “tiene la capacidad intrínseca de indagar fuera de los límites, de resistirse

---

<sup>5</sup> Entiéndase *lo político* como el ejercicio que “está siempre presente en todos los tipos de sociedad. [...] remite a las instancias de poder que se oponen a la entropía social, que mantienen la cohesión social y que controlan y producen los significados que constituyen a los sujetos como miembros de una sociedad particular, definiendo la naturaleza y la forma que toma el vínculo social en esa sociedad” (Ibáñez, 2001: 113).

a lo que funciona automáticamente” (Scher, 2010: 67). Es ahí cuando la transformación social se vincula con un arte interesado en el bienestar de la comunidad.

Para continuar con la característica de transformación social del teatro comunitario, Bidegain (2007) entiende:

[...] el teatro como parte de la vida del hombre y de la cultura social, como una forma de expresión auténtica que espeja los avatares del devenir histórico-político del hombre en su contexto y como forma en la que es posible expresarse y comprender la realidad y el mundo que habitamos (2007:119).

En ese caso, una de las cualidades de este teatro es cuestionarse la realidad en la que se vive, socializarla y comprender sus diferentes entretejes para tener claridad y ser conscientes sobre la capacidad de agencia para asumir la vida, tanto en la esfera individual como en la colectiva, por medio de la creatividad, los saberes adquiridos y los vínculos relacionales. A su vez Dubatti (2003, en Bidegain, 2007: 19) refiere que:

[...] el teatro comunitario se erige contra las formas hegemónicas de concebir la cultura y construye un espacio micropolítico que valora la reinsertión social, el trabajo en equipo, la práctica comunitaria, lo grupal, y de esta forma se constituye en un arma poderosa contra la forma radical según la cual sólo se reconoce y valora el propio yo.

Se crea un proceso de identificación y diferenciación. El grupo se fortalece en su esencia, en su colectividad y se crea un “nosotros” que conduce a su autonomía participativa y de expresión creativa. La inquietud por el porvenir determina sus modos de acción y cuestionamiento en tanto grupo, aunado a este sentimiento de que:



[...] la percepción de la impotencia del actuar político y la falta de representatividad se vinculan, directamente, con la pregunta por las condiciones de pertenencia, cuestiones que están estrechamente relacionadas, a la vez, con el problema de identidad (Proaño, 2010: 2).

Habiéndose expuesto el apartado del marco teórico, se concluye que el enfoque del desarrollo local, es considerado un proceso integral que pone énfasis en las capacidades endógenas que genera cada territorio, para su progresión en las dinámicas particulares que adquieren las sociedades locales y en las estrategias desplegadas por los gobiernos, empresas, instituciones y organizaciones sociales. Estos actores y agentes, quienes muestran un amplio nivel de compromiso, innovación y liderazgo, son portadores de estrategias tanto individuales como organizacionales y socio-territoriales, incluso más allá de su inserción sectorial y por tanto, imprescindibles para generar desarrollo local.

Los actores persiguen ciertos fines y dotan de sentido sus prácticas, tomando en cuenta sus intenciones, sus recursos y sus límites; algunos de estos recursos implicados para lograr su fortaleza y compromiso con la comunidad se revelan en los vínculos cotidianos como la amistad, pertenencia a un grupo y los lazos de vecindad, en los cuales reconocen su cultura como lo que los distingue de los demás y como la fuente de su propia identidad. Respecto a la cuestión territorial, la identificación de los actores se valora más cuando forman parte de comunidades periféricas, que tienen recursos limitados y que exhiben sentirse ignoradas por los centros de poder. En ese sentido, desde la visión del desarrollo local, la función de uno de esos actores, el teatro comunitario argentino, es constituirse en una herramienta de conocimiento y comunicación para lograr reconstruir la identidad fragmentada de cada territorio involucrado, así como fomentar la recuperación de historias locales; por tanto este tipo de teatro, se asume como territorial y encarna una forma de organización vecinal que busca hacer sinergia con otros actores para contribuir al bienestar de la población local.

### Capítulo 3. Metodología

El presente proyecto de investigación tiene como base un diseño de corte etnográfico, que permite responder cómo los procesos de gestión del teatro comunitario en el Circuito Cultural Barracas contribuyen al desarrollo cultural del barrio. En este capítulo se muestran el diseño, las técnicas y las herramientas metodológicas empleadas. En primera instancia se explica el diseño de corte etnográfico y la temporalidad del trabajo de campo; enseguida se muestran técnicas como la observación participante, las notas de campo y las notas personales, utilizadas para indagar y registrar las dinámicas cotidianas de los sujetos estudiados; además de las entrevistas a profundidad empleadas. Con el fin de ampliar el conocimiento y complementar la información obtenida por las técnicas previas, también es utilizado el trabajo de archivo, y el mapeo de actores; que plasma las relaciones establecidas por la organización estudiada con otros actores, desde el territorio donde tiene incidencia.

#### 3.1. Diseño etnográfico

Para el trabajo de campo no sólo es pertinente ir al lugar, sino estar y posicionarse; además, practicar la observación al interactuar e interpretar a los actores en el contexto en el que se encuentran, así como participar en las múltiples actividades que dichos actores sociales despliegan en su vida cotidiana (Vasilachis, 2006). Se considera que:

La etnografía es el trabajo de describir una cultura. Tiende a comprender otra forma de vida desde el punto de vista de los que la viven. Más que estudiar a la gente, la etnografía significa aprender de la gente. El núcleo

central de la etnografía es la preocupación por captar el significado de las acciones y los sucesos para la gente que tratamos de comprender (Spradley, 1979: 3, en Vasilachis, 2006: 114).

En ese sentido, se requiere de la presencia insustituible del investigador en el campo durante un tiempo relativamente extenso (Vasilachis, 2006). Aunado a ello, el proyecto se desarrolló en un plazo de un año (2013-2014); con una frecuencia semanal. Para su análisis se hizo uso de diversas fuentes, de observación, de entrevista y trabajo de archivo (Angrosino, 2012).

### **3.1.1. Observación participante, notas de campo y personales.**

A partir de un proceso reflexivo, se llevó a cabo la observación participante y su consecuente registro sistemático, notas de campo y notas personales, fuentes imprescindibles que conducen a la construcción del producto etnográfico; a través de bitácoras, grabaciones, fotografías y material audiovisual en general (Vasilachis, 2006). Estos instrumentos se precisaron para indagar los usos del espacio físico, y la dinámica de comunicación participativa que los integrantes habitualmente llevan a cabo en las instalaciones del Circuito cuando se ponen de acuerdo. En la medida en que se logró concretar un vínculo de confianza, se indaga sobre el impacto de dichas prácticas en sus vidas personales, los conflictos (de los cuáles poco se habla en público), las afectividades y las emociones más profundas. Además de verificar de cerca las relaciones y las colaboraciones socio-artísticas de los integrantes del Circuito con diversas instancias. Finalmente, se indagaron los temas administrativos y financieros.

La observación participante y el registro de datos, equivale entonces a realizar un registro objetivo y una búsqueda de patrones (Angrosino, 2012). Estas notas de campo<sup>6</sup> involucran observaciones directas de lo que ocurrió en el entorno estudiado, es decir,

---

<sup>6</sup> Véase en la sección de anexos, un ejemplo de diario de campo elaborado.

son notas crudas que contienen impresiones, asociaciones e interrogantes. Asimismo, las personales implican hechos de la vida personal de la investigadora o de los sujetos de observación (Corsaro, 1983, en Hubbard y Miller, 2000).

### **3.1.2. Entrevistas a profundidad.**

Las entrevistas a profundidad se caracterizan por conducirse mediante una dirección moderada, donde las preguntas son parcialmente estructuradas (Valles, 1999). Estas suponen una conversación, facilitan la oportunidad de clarificar y dar un seguimiento de preguntas y respuestas, cerradas y abiertas, en un marco de interacción directo, personalizado, flexible y espontáneo. Realizadas con fines orientados a los objetivos referidos del estudio.

El CCB aglutina a más de 70 integrantes, un número vasto, por lo cual el criterio de selección de los sujetos de estudio para la realización de entrevistas, fue realizado en primera instancia con base en su membresía activa al CCB, conocidos comúnmente como “vecinos- actores”. En lo posterior, al identificar que los integrantes oscilan en edades desde dos a ochenta y cinco años de edad, se delimitó la elección de menores de edad, adultos y adultos mayores, procurando abarcar en su mayoría a las franjas etarias participantes. Por otro lado, también se tuvo una selección equitativa en cuanto al género. Además se identificaron diferentes perfiles en la organización, es decir, coordinadores, músicos, actores, personas que recién se habían incorporado y aquellas que ya llevaban más de diez años, personas que participaban en todas las actividades, entre otras cuestiones, tomadas en cuenta a la hora de decidir la selección. Finalmente se realizaron entrevistas a profundidad a diez integrantes del CCB:

1. Director del espacio y dramaturgo de todo el conjunto de proyectos teatrales. Residente de Barracas.
2. Coordinadora, directora de obras y encargada de la docencia en los talleres. Actriz de “Teatro para armar”. Residente de Barracas.

3. Coordinadora administrativa y encargada de recaudación de fondos. Actriz de “Teatro para armar”. Residente de Barracas.
4. Coordinador y músico, quien de forma consensuada construye las coplas de la dramaturgia y de los distintos proyectos que se acompañan con música. Actor de “Teatro para armar”. Residente de Barracas.
5. Vecina-actriz de 14 años de edad, participante de las obras y de la murga. Residente de Barracas.
6. Vecino-actor de 16 años de edad, músico, participante de las obras, de la murga y del Circuito en banda. Residente de Barracas.
7. Vecina-actriz de 60 años de edad. Residente de Belgrano, barrio de Zona Norte de la C.A.B.A. Participante de las obras, de la murga y del Circuito en banda.
8. Vecino-actor de 59 Años de edad. Participante de las obras, de la murga y del Circuito en banda. Ex-residente de Barracas.
9. Vecina-actriz de 65 años de edad. Representante/directora del Archivo Histórico de Barracas, E. Puccia. Participante de las obras. Residente de Barracas.
10. Vecina-actriz de 85 años de edad. Integrante recientemente incorporada, participante de las obras. Residente de La Boca.

En las entrevistas se buscó mantener la atención flotante, dando lugar a nuevas lecturas que los actores propusieron sobre sus propias prácticas. Con todos ellos se retomó la trayectoria personal en términos de formación y experiencia laboral, además de su vinculación con el teatro comunitario, intereses particulares dentro del mismo, experiencias, motivaciones, perspectivas en cuanto a toma de decisiones y resolución de conflictos, además de expectativas a largo plazo. Cabe señalar que a la hora de analizar perfiles y diseñar las preguntas, también se tomaron en cuenta las distintas dimensiones del desarrollo local, puntualizando en los hilos temáticos que integran la dimensión relacional; se detectaron las funciones de cada coordinador y con base en ello se realizaron entrevistas orientadas a la vinculación y al diálogo con actores sociales (línea

político-institucional), a la recaudación de fondos y a la administración de recursos monetarios (económica-estructural), a las cuestiones culturales, al significado de la murga, el barrio, y a la recuperación de la historia (cultural-relacional), además de indagar sobre la gestión del espacio, la docencia y las concepciones que sustentan al teatro comunitario. Cuando ya se tenía la información suficiente de un tema acotado en ciertas entrevistas, a los siguientes sujetos se les cuestionaron temas faltantes para aprovechar la herramienta y el lapso temporal. A continuación se muestra el guión temático de entrevistas a integrantes del CCB:

<b>Guión temático de entrevistas a integrantes del Circuito Cultural Barracas</b>
<i>Datos generales (Nombre/ Edad/ Estudios/ Ocupación/ Lugar de residencia ...)</i>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Momento de incorporación al proyecto.</li> <li>● Aprendizajes/ transformaciones personales al ser miembro perteneciente al CCB.</li> <li>● Vinculación de la labor en el Circuito con los otros roles de la vida privada (estudio, trabajo, familia, entre otros). Ej.: Proceso de adaptación y asimilación del TC por parte de los vecinos que trabajan en empresas transnacionales con ideología distinta y viceversa.</li> <li>● Percepciones de familiares o conocidos sobre la labor que realiza en el CCB.</li> <li>● Percepción de posibilidad de convivencia con los familiares integrantes en el CCB.</li> </ul>
<i>Gestión del CCB</i>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Vinculación del TC con las distintas actividades del CCB; circuito en banda, espectáculos teatrales, murga, teatro para armar. Objetivos de las mismas.</li> <li>● División y organización de tareas, responsabilidades. Formatos para dichas acciones (reuniones, asambleas). Tanto de coordinadores como de vecinos-actores. Recaudación de fondos, administración de ingresos.</li> <li>● Procesos de toma de decisiones, diálogo, y consensos entre coordinadores y con los vecinos-actores.</li> <li>● Reglas y límites. Resolución de conflictos.</li> <li>● Similitudes y diferencias de trato y expectativa de participación en los nuevos integrantes y los más antiguos (compromisos) en el CCB.</li> <li>● Conjugación e interacción de las diferencias en el CCB.</li> <li>● Estrategias de comunicación, difusión y convocatoria.</li> </ul>
<i>Concepciones territoriales</i>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Percepción del barrio de residencia (la mayoría de integrantes viven en Barracas). Inquietudes cotidianas y su proceso de incorporación en la dramaturgia.</li> <li>● Concepción de ser comunitarios. Alcances y limitaciones.</li> <li>● El trabajo del arte desde el barrio. Ej.: Incidencia de los espacios públicos. Conjugación de dualidad artista-vecino. Concepción de ser territoriales.</li> <li>● Influencia del CCB en la zona Sur, en la villa 21-24 y viceversa.</li> </ul>

<i>Redes y vinculaciones</i>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Asistencia de integrantes del CCB a foros, conferencias, charlas, seminarios. Propósito.</li> <li>● Función que cumple la pertenencia a redes nacionales y latinoamericanas. Influencia en su labor. Proceso de iniciación en las mismas.</li> <li>● Tipo de relación con instancias públicas, privadas, además de organizaciones de la sociedad civil, a escala local, nacional e internacional. Alcances y limitaciones. Ejemplo: relación con investigadores que han asistido al CCB y con artistas renombrados residentes de Barracas (Capusotto y Marcos López).</li> <li>● Percepción de cómo son vistos por las demás instituciones u organizaciones.</li> </ul>
<i>Transformación social</i>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Similitudes y diferencias entre el teatro tradicional y el comunitario.</li> <li>● TC y la industria cultural, acercamientos o desencuentros.</li> <li>● Propuesta (valores y saberes) del Circuito.</li> <li>● Concepción del arte y la transformación social por medio del TC.</li> </ul>
<i>Desafíos y proyecciones</i>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● El pasado. Desafíos que se han afrontado en el CCB con el pasar del tiempo.</li> <li>● Logros y dificultades en las prácticas pregonadas.</li> <li>● El futuro. Perspectiva del CCB a largo plazo.</li> </ul>

Tabla 1. Guión temático de entrevistas a integrantes del Circuito Cultural Barracas

### 3.1.3. Trabajo de archivo.

La investigación de archivos es el análisis de materiales que se han almacenado para estudio, servicio y otros propósitos, y pueden ser tanto oficiales como no oficiales. Diferenciándose en fuentes primarias de datos de archivo, material de primera mano como los mapas, listas de censos, y fuentes secundarias, que se refieren a las realizadas por otro autor (Angrosino, 2012). El acceso a estos materiales de archivo, fue brindado por los propios integrantes del CCB, quienes al consultarles ciertas temáticas relacionadas con el territorio, compartieron una variedad de libros sobre la historia de la Zona Sur de la C.A.B.A., recortes de apariciones en diversos periódicos, links de entrevistas expuestas en internet y diagnósticos realizados por el gobierno respecto al barrio. También mostraron fotografías antiguas, premios obtenidos y videos de obras pasadas. Además de otras fuentes obtenidas por iniciativa propia. No obstante, Angrosino (2012), refiere que el acceso a materiales de archivo es más fácil cuando el investigador puede comprobar las inferencias realizadas a partir de los datos de archivo

en entrevista con los sujetos estudiados. Además, afirma que la búsqueda de estos datos aporta al estudio de acontecimientos o comportamientos que cambian con el tiempo o se refieren a temas sensibles o volátiles, como las obras teatrales que ya no se hacen más.

### ***3.1.3.1 Fuentes secundarias.***

Respecto a las fuentes documentales que retratan el contexto pasado y el presente del barrio de Barracas, fueron empleados los documentos históricos proporcionados por el Archivo Histórico Enrique Puccia, con el fin de analizar el territorio donde está anclado el Circuito. Ya que el Archivo es dirigido por una integrante del Circuito e inclusive el espacio se encuentra en Barracas, también los documentos sirvieron para entender el vínculo entre ambos espacios. Otra de las publicaciones, *Barracas, Diagnóstico y Líneas de Acción de Escala Barrial*, es una herramienta técnico- política, elaborada por el equipo del Centro de Gestión y Participación Comunal 4 (CGPC4, 2009), donde se relatan los proyectos llevados a cabo en Barracas por medio del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, este además analiza y propone sobre los problemas y las potencialidades de la zona. Por otro lado, el informe barrial “Barracas“ caracteriza la estructura territorial del barrio y atiende a la distribución de los diferentes usos del suelo con la finalidad de identificar patrones y tendencias que den cuenta de su dinámica económica, social y territorial (Ministerio de Desarrollo Urbano, 2009).

Con el fin de reconocer el tipo de subsidios y apoyos que se brindan a los artistas y a los teatros en la CA.B.A., se revisaron otras fuentes secundarias, como las páginas de Proteatro, Ministerio de Cultura de la Nación, y Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. También existen entrevistas y artículos en la web que han sido elaborados en torno a temáticas concernientes al CCB, utilizadas para ampliar el conocimiento del caso de estudio y complementar la información surgida en las entrevistas. El mismo Circuito tiene en su espacio videos documentales acerca de obras teatrales puestas en escena con anterioridad, utilizados para ampliar el conocimiento

respecto a las actividades que realizan y los discursos de los integrantes que reflejan símbolos y significados en relación a la identidad barrial del grupo.

### 3.2. Mapeo de actores

Esta técnica complementaria, permitió identificar el entramado de vinculaciones y formación de redes del CCB con otras organizaciones, colectivos e instituciones, en diferentes escalas. Desde el análisis de redes, se toma en cuenta la perspectiva relacional, que pone atención en las relaciones directas como indirectas entre los actores: las cualidades de dichas relaciones, la intensidad, densidad, fortaleza, alianzas, conflictos, qué tipo de relaciones se mantienen (económicas, de intercambio, de solidaridad, clientelares, etc.), entre otras (Martín, 2000).

### 3.3. Desarrollo (paso a paso) en la investigación

Concluida la fase de recabación y transcripción de información, se continuó con el proceso de sistematización y clasificación del material obtenido en el campo, además de su profundización (Vasilachis, 2006) para la generación de propuestas. En las dos primeras fases, se obtuvo el siguiente compilado de categorías:

Primera fase de categorización	
Categoría	Subcategoría
<b>1. Gestión.-</b> responsabilidades internas a un grupo que hacen posible la utilización eficiente de los recursos y la realización de procesos, es decir, conjuntos de actividades organizadas.	1.1. Liderazgo.- responsabilidad asumida por una o varias personas en la toma de decisiones para guiar la agrupación hacia metas comunes, con base en la experiencia, los conocimientos, las aptitudes y las habilidades. 1.2. Colaboración.- trabajo en conjunto y distribución de labores organizacionales, dependiendo de un conjunto de capacidades personales, además de las intenciones, recursos y límites que se posean. 1.3. Aprendizaje.- conocimiento adquirido a partir de la vivencia grupal. Posibilita cambios en cómo se hacen y/o se piensan las cosas. 1.4. Visión compartida.- percepción en común de la práctica grupal, apropiada por un conjunto de personas y expuesta como el sustento sobre el que se centra la agrupación. 1.5. Comunicación.- procesos que transmiten información y conocimientos de la agrupación. Favorece la integración y promueve la continuidad del



	<p>proyecto.</p> <p>1.6. Resolución de conflictos.- Mecanismos de reflexión y acción pacífica que desembocan en una solución aceptable para los involucrados.</p>
<p><b>2. Vinculación.-</b> gestión externa y relacional del CCB. Procesos y estrategias de articulación, cooperación, concertación e interacción con otros actores sociales, por medio de una sinergia colectiva, en términos culturales y artísticos al territorio inmediato. El mapeo de actores detalla la vinculación del CCB con cada tipo de actor en cada escala mencionada.</p>	<p>2.1. Tipos de actores a escala barrial, municipal, nacional e internacional:</p> <p>2.1.1. Organizaciones de la Sociedad Civil.</p> <p>2.2.2. Instituciones gubernamentales.</p> <p>2.2.3. Empresas.</p> <p>2.2.4. Redes barriales.</p> <p>2.2. Nivel de frecuencia en la vinculación del CCB con actores sociales:</p> <p>2.2.1. Relación profunda/ frecuencia continua; por periodo temporal constante y reciente. Con actores de ideología similar, dispuestos a cooperar y realizar proyectos en conjunto.</p> <p>2.2.2. Relación esporádica/ algunas ocasiones; articulación eventual. Varían tiempos de encuentro posteriores al inicial. Persiste la comunicación pero es más distante que el anterior.</p> <p>2.2.3. Relación incipiente/ única ocasión; vinculación funcional debido simplemente a un contrato o presencia común en cierto ámbito o evento.</p> <p>2.2.4. Relación fallida/ intento de acercamiento; relación no concluida debido a rechazo u omisión por parte del actor al que se recurre.</p>
<p><b>3. Identidad.-</b> efecto relacional, contribuye a la generación de cultura. Deriva de la acción autónoma e identificación individual y/o grupal a través de valores, emociones, liderazgos y capacidades sociales. Genera diferenciación y reconocimiento en contraste al de los otros.</p>	<p>3.1. Sucesos históricos.- eventos políticos y/o sociales del contexto inmediato, sucedidos en el pasado y relacionados con las formas de vida actuales.</p> <p>3.2. Tradición popular.- costumbres sociales transmitidas cada generación por su importancia acordada.</p> <p>3.2.1 Rituales.- acciones y/o actitudes simbólicas, cotidianas y repetitivas, es decir, tradicionales de la comunidad.</p> <p>3.3. Pertenencia barrial.- convicción de los propios valores y de la orientación de la acción, continua en tiempo y espacio, que posibilita la reivindicación de la distintividad.</p> <p>3.4. Pertenencia organizacional.- identificación con los valores de la organización adscrita y reivindicación de distintividad grupal.</p>
<p><b>4. Vivencias.-</b> experiencias previas que los participantes del CCB manifiestan y permiten crear un patrón de preferencias formativas así como de involucramiento grupal.</p>	<p>4.1. Diferencias entre el teatro tradicional y el comunitario.- presenciadas en la práctica por los participantes del CCB.</p> <p>4.2. Ocupaciones (trabajo, estudio y/o pasatiempos).- los participantes refieren sus hábitos ocupacionales previos y a la par de su vivencia en la organización.</p> <p>4.3. Relaciones familiares.- los participantes expresan sus roles afectivos dentro de la familia o en relación con sus prácticas en la organización.</p>
<p><b>Segunda fase de categorización</b></p> <p>Se determina la capacidad de exclusión de las categorías, se depuran los apartados y se conserva la información con sentido, de acuerdo al problema de investigación y la teoría que lo sustenta.</p>	
<p><b>Categoría</b></p>	<p><b>Subcategoría</b></p>



<p><b>1. Gestión.-</b> mismo concepto.</p>	<p>1.1. Visión compartida.- mismo concepto.</p> <p>1.1.1. Saberes adquiridos.- conocimientos asimilados a través de la experiencia que dotan de sentido a las prácticas habituales de un grupo.</p> <p>1.1.2. Metodología.- modo habitual y sistemático de acción grupal. Técnicas que evidencian el saber adquirido y marcan el rumbo.</p> <p>1.1.3. Percepción de liderazgo.- mismo concepto de “Liderazgo”.</p> <p>1.1.4. Resolución de conflictos.- mismo concepto.</p> <p>1.1.5. Recursos materiales.- medios sustentables que permiten sostener a un individuo o grupo para continuar su operatividad.</p> <p>1.1.6. Recursos de comunicación.- mismo concepto de “Comunicación”.</p> <p>1.1.7. Roles.- funciones específicas que cada persona realiza dentro de un grupo. Otorga un valor agregado al proceso de trabajo colectivo.</p> <p>1.2. Cambios personales.- transición experimentada al estar en contacto con situaciones o eventos nuevos. Depende del criterio personal son asimiladas como amenazas u oportunidades.</p>
<p><b>2. Vinculación (institucional).-</b> gestión externa y relacional del CCB. Procesos y estrategias de articulación, cooperación, concertación e interacción con otros actores sociales, por medio de una sinergia colectiva en términos culturales y artísticos al territorio inmediato. El mapeo de actores detalla la vinculación del CCB con cada tipo de actor en cada escala mencionada.</p>	<p>2.1. Tipos de actores a escala local, nacional e internacional: Todos los anteriores. 2.1.5. Medios Masivos de Comunicación.</p> <p>2.2. Nivel de frecuencia en la vinculación del CCB con actores sociales: Los anteriores a excepción de “2.2.4 Relación fallida”, que se elimina. En el apartado de análisis este proceso de acercamiento se describe así como las razones por las cuáles se suspendió la vinculación.</p> <p>2.3. Temporalidad inicial de vinculación: 2.3.1. A partir de los 90’s. 2.3.2. Durante la década de los 2000’s. 2.3.3. Desde el año 2010 en adelante (...).</p> <p>Conceptualización de las escalas territoriales:</p> <ol style="list-style-type: none"><li>1. Local; próxima al ciudadano (íntima) y a su entorno inmediato (pública). Puntualmente la C.A.B.A., capital metropolitana del país.</li><li>2. Nacional; máximo poder estatal, incluye las provincias argentinas.</li><li>3. Internacional; espacios supranacionales, abarca los continentes.</li></ol>
<p><b>3. Identidad.-</b> mismo concepto.</p>	<p>3.1. Sentido de pertenencia grupal.- mismo concepto de “Pertenencia organizacional”.</p> <p>3.1.1. Ocupaciones.- mismo concepto de “Ocupaciones” en categoría Vivencias.</p> <p>3.1.2. Relaciones familiares.- mismo concepto de “Relaciones familiares” en categoría Vivencias.</p> <p>3.2. Sentido de pertenencia territorial.- actitudes, valores, creencias y significados que configuran la identidad de una persona o grupo en relación con el territorio transcurrido cotidianamente.</p> <p>3.2.1. Referencias locales.- percepciones y valores asociados con el territorio inmediato, significativos para los sujetos que lo habitan.</p>



	<p>3.2.2. Sucesos históricos.- mismo concepto. Explicado mediante línea del tiempo, que los plasma en relación con obras teatrales y significados que para los participantes tiene la conjunción.</p> <p>3.2.3 Tradición popular.- mismo concepto que incluye “Rituales”.</p> <p>3.3. Sentido de distintividad/ valoración de la diferencia.- percepciones de valoración hacia uno mismo y de diferenciación hacia los demás.</p> <p>3.3.1. Autopercepción de la distintividad.- ideas, valores y percepciones relacionados con la propia atribución del significado de diferenciación a nivel individual y/o grupal.</p> <p>3.3.2. Diferencias entre el teatro tradicional/ académico y el teatro comunitario.- mismo concepto “Diferencia entre el teatro tradicional y el comunitario” en categoría Vivencias..</p>
--	--

Tabla 2. Primera y segunda fase de categorización

Se ha mostrado el proceso de desagregación, conceptualización y síntesis de las categorías y subcategorías, con la finalidad de obtener una mayor claridad en el análisis de resultados y exhibir información acorde al problema de investigación y los objetivos que se delimitan.

### **3.3.1. Ingreso al campo: unidad de estudio seleccionada.**

No fue ocasional el descubrimiento del teatro comunitario. Durante el proceso de investigación, se indagó ampliamente sobre la capacidad de acción colectiva de distintos centros culturales de la Zona Metropolitana de la C.A.B.A. y lo que más captó la atención en relación con la experiencia particular, formación e inquietudes, fue este tipo de formato teatral en, por y para la comunidad.

Fueron dos los contactos directos, el primero sucedió al acudir al Teatro Comunitario de Catalina’s Sur y conocer a tres de los más reconocidos directores de este enfoque. Ese día, se encontraba el director del propio espacio, Adhemar Bianchi, el director del CCB, Ricardo Talento y la directora del Teatro Comunitario Los Pompetriyasos, de Parque Patricios, Agustina Ruíz. Los tres hablaron sobre las prácticas teatrales respectivas, la importancia del arte para la transformación social y la relevancia del teatro comunitario. Después, los anfitriones dieron a los espectadores un tour por

camerinos. Reflexionando lo vivenciado, se delimitó al teatro comunitario como unidad de estudio. Sin embargo, faltaba puntualizar cuál teatro comunitario se abordaría. El segundo contacto inicial que se tuvo fue con el director del CCB, quien mostró apertura para que el estudio se hiciera en el espacio que lidera, ubicado en la avenida General Iriarte 2165, en Barracas, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Ahí, se observó la presentación de la obra “El Casamiento de Anita y Mirko”, la última función del año, se platicó con un par de vecinos-actores y se decidió elegir al CCB como el teatro comunitario a investigar.

La gente que integra al Circuito, es cálida y platicadora, con el transcurrir de las primeras semanas demostraron apertura, en detrimento, sólo unos cuantos dijeron en tono de mofa “epa, la mexicana que viene a hacer una investigación de nosotros”. Se les compartió la preocupación sobre la situación actual de México y la necesidad de contar con espacios de este tipo en el país. En ocasiones, más bien los vecinos-actores cuestionaron cuándo se comenzaría a actuar con ellos; y desconfiaron de que se reaccionara como la clásica investigadora, que se dirige a los mismos para hacerles una serie de preguntas y observar con lupa hasta el más ínfimo detalle. Por lo que en cada oportunidad se les apoyó con las actividades y se tuvo la mayor disposición para obtener aprendizajes técnicos de organización y logística para replicarlas cuando hacía falta. Los coordinadores comentaron que un sin fin de profesionistas habían elaborado previamente tesis o estudios de investigación, sobre la labor artística-social del CCB. En tono molesto, refirieron que siempre se las llevaban y al final en el Circuito no se quedaban con aportes, les cuestionaban incesantemente por su labor y el tiempo invertido no era concretamente retribuido, “sobre advertencia no hay engaño”, se tuvo la precaución de no cometer dichas omisiones. Durante la rutina del diseño etnográfico, la información recuperada era aprendida de memoria o anotada con suma discreción. Una vez llegada a casa, se redactan las observaciones en la libreta. Rápidamente el rol de investigadora pasó desapercibido aunque no la procedencia, que llamaba la intriga y la

cercanía de vecinos-actores. Por otro lado, también se les compartieron los trabajos finales de diversas materias que integraban los estudios de la maestría, elaborados en relación con su labor y se intervino incesantemente a favor de sus intereses siempre que hubo la posibilidad de mediar con otros actores sociales. Inclusive se apoyó la promoción del CCB, vía verbal y por redes sociales.

Los subproyectos cotidianos que realiza la organización, se refieren a continuación:

Presentación de obras teatrales, diseñadas cada dos o tres años, las cuales han sido: Los chicos del cordel, El Casamiento de Anita y Mirko, Zurcidos a mano, y, El Loquero de Doña Cordelia. Dramaturgia grupal, con toque final del director Ricardo Talento y la composición musical del coordinador Néstor López.

“Círculo en Banda”, proyecto de expresión musical presentado en fiestas y eventos locales. Realización grupal con toque final del director y del coordinador musical.

Murga “Los Descontrolados de Barracas”, proyecto artístico callejero que combina música y teatro, participante anual del carnaval de la C.A.B.A. Aproximadamente cada dos años se diseña una presentación diferente. Realización grupal con toque final del director y del coordinador musical Néstor López.

“Teatro para armar”, espectáculo itinerante, accionado por los coordinadores y con participación de los vecino-actores únicamente en logística y facilitamiento grupal. Posterior a presentar parte de la trama, se invita al público a modificar las escenas y sugerir reacciones de los personajes ante cierta problemática. Inspirado en el “Teatro del Oprimido” del brasileño Augusto Boal y diferenciado del mismo por no enfrascarse en los opuestos víctima-victimario sino con base en relaciones realistas, de complejidad.

## **Capítulo 4. Contexto de estudio: Argentina**

En este capítulo se expone en principio, el contexto histórico barraquense, por ser uno de los barrios más antiguos de la C.A.B.A. y por medio del cual se da inicio a una serie de vivencias políticas, económicas, culturales y sociales que marcarán la pauta por un tiempo en el resto del país. En los siguientes apartados, que representan al siglo XX y XXI, se asocia a mayor profundidad la dinámica de Buenos Aires, incluyendo las particularidades del barrio de Barracas, y del contexto nacional, en tanto la evolución del teatro argentino. Esto con el fin de dar cabida al análisis de los procesos históricos generales que se suscitaron periódicamente y cuya influencia también fue decisiva más adelante en el desarrollo del teatro comunitario.

### **4.1. Barracas, uno de los barrios más antiguos de la Ciudad de Buenos Aires.**

Dentro de la C.A.B.A., se encuentra el barrio de Barracas, donde se desenvuelve principalmente la presente investigación debido al asentamiento en esta localidad, de la organización analizada. Si hablamos de su relevancia histórica podemos advertir la riqueza política, social y cultural que alberga desde tiempo atrás entre sus callejuelas adoquinadas, avenidas principales, vías del tren y cercanía con el riachuelo. Desde finales del siglo XVIII y en el siglo XIX, Buenos Aires se convirtió en un gran puerto comercial y se incrementó notablemente la exportación de cueros, tasajo y plata proveniente de las minas de Potosí (Puccia, 2010). Desde entonces, Barracas es considerado un enclave histórico de actividades metropolitanas, en esos tiempos regionales (CGPC4, 2009), debido a su desarrollo progresista, fabril y comercial; reforzado por su contigüidad con el riachuelo y su cercanía estratégica con el Puerto de Buenos Aires, además de ser un punto de acceso con el conurbano. Por este barrio

también se fue propagando el alojamiento de la población que llegaba desde Europa para convertirse en ciudadanos argentinos, por lo que gran parte de la historia argentina, en el lapso temporal de finales del s. XVIII e inicios del s. XIX, transita en este barrio.

Esta localidad de la Zona Sur en la metrópoli porteña, colinda al este con el turístico barrio de La Boca, al norte con Constitución y el también turístico San Telmo, y al oeste con el fabril barrio de Pompeya y Parque Patricios. Barracas forma parte de la “Comuna 4” junto a los ya mencionados La Boca, Pompeya, además de Parque Patricios (Costales, 2011). El nombre de este barrio se atribuye a sus orígenes, principios del S.VIII, cuando en la zona de los márgenes del riachuelo se construyeron barracas: habitaciones ligeras construidas toscamente, que sirvieron como almacenes para pertrechos de lanas, cueros, maestranza y gente de mar (Aguirre, 1798, en Puccia, 2010). Potencialmente la economía de Barracas de los siglos XVIII y XIX presentaba una diversificación fabril y comercial, habían almacenes de maíz y pasto; boliches, carnicerías, carpinterías, carreros, clasificadoras de frutos, cocheros, comercios de comestibles, herrerías, lancheros, quinteros, restaurantes, saladeristas, talabarterías, trenzadores, velerías marítimas, vidrierías, entre otros. De la vida fabril de Barracas, se menciona la existencia de una fábrica de juguetes con más de veinte obreros en 1887, una fábrica de chocolate, Cemento Portland, fósforos, aserraderos, depósitos de aceite, de Alpargatas y de carros. También albergó a los bancos de Londres, Río de la Plata, y el Banco de la Nación Argentina desde 1900 (Puccia, 2010).

Respecto al panorama cultural barraquense en el siglo XIX, se llevaban a cabo corridas de toros, sesiones de tango y festivales vislumbres del carnaval mulato. En ese entonces sonaban los tambores de “los negros candomberos y sus bailes de ritmo pesado y sensual” (Puccia, 2010: 168). En 1922, se estrenó en el cine “Social”, una película sobre motivos del barrio, filmada por gente del periódico local con escenas de una salida de misa, pasajes de un partido de fútbol, obreros al finalizar labores y un paseo de vecinas por la calle principal. Por otro lado, desde 1915 se procuraba en los hogares de clase media, que alguno de sus miembros de sexo femenino, estudiara piano, violín o a

lo sumo corte y confección. Barracas también fue cuna de literatos, como José Hernández, autor de “Martín Fierro”, José Mármol, poeta y escritor de la primera novela argentina “Amalia”, y Esteban Echeverría, escritor político quien escribió “El Matadero”. En términos escénicos, el barrio albergó una de las primeras obras nacionales, “Un día de fiesta en Barracas”, estrenada en 1836 y en la que se reproducían escenas de fiestas del barrio, con gauchos, negros bailarines y cantores (Puccia, 2010).

Barracas desde sus inicios, ha sido un barrio de contrastes, donde vivían los obreros y vendedores pero también los dueños de quintas de veraneo, familias de alto nivel socioeconómico como la “Almirante Brown”, “Montes de Oca” y “Los Balcarce” (D’Abate, 2000), conventillos para pobres (Puccia, 2010), e incluso en 1912 se habilitó un asilo nocturno. El sitio que reflejaba marginación era “la estación de trenes”, una de las zonas más pobres, que fue clausurada por cercanía a la estación de Avellaneda, pero los vecinos se unieron para que la abrieran. Por otro lado, para aportar a la asistencia social El Hospital Moyano Psiquiátrico femenino se construye en 1854, y en 1865 se edifica el Hospicio de San Buenaventura renombrado posteriormente como Hospital Nacional José T. Borda para pacientes psiquiátricos varones (D’Abate, 2000).

En términos geo-referenciales, la calle más conocida de Barracas, llamada por el escritor Francisco Dávila como “La Babel Argentina”, es la Avda. Montes de Oca en torno a la cual se formó el barrio (D’Abate, 2000) en ella se edificaron los tranvías, llegó a ser la avenida comercial más importante. Otra de las prácticas destacables de Barracas, fueron los deportes, teniendo el primer partido nacional de cricket en 1819 y la primera carrera nacional de natación en 1867. Posteriormente se construyeron varios clubes de regatas; el “Rowing Club” y “La Marina”. También el barrio dio cabida al tenis de mesa, el atletismo, el esgrima, el basquetbol, el juego de pelota a paleta y de pelota vasca. Se crearon clubes deportivos como el “Saint Andrews Club”, primer campeón argentino de fútbol en 1891, el “Club Sportivo Barracas” y el “Barracas Central”. Tuvo además equipos llamados “Barracas Athletic Club” y “Barracas Juniors” (Puccia, 2010).

Debido entre otras cuestiones a la densidad fabril local, se desarrolló una amplia asistencia a los clubes sociales, como el “Club Fábrica Argentina de Alpargatas”. Incluso se contaba con cafés para el esparcimiento, como el “De Campos” además de bares como “Bar y Billares del Plata”, donde se jugaban partidas de billar, dominó, truco y ajedrez (Puccia, 2010). El ambiente político de esas épocas era agitado. Por trabajar mucho y recibir una precaria retribución a cambio, los obreros de Barracas, La Boca y el Riachuelo se levantaron en huelga en 1902. Sin embargo, el gobierno los reprimió, incluso con deportaciones a sus países de origen. Como era de esperarse, con la numerosa afluencia fabril y la divergencia de clases sociales, en 1907 un conventillo de Barracas fue el iniciador de la “huelga de inquilinos” o “huelga de escobas”, a la que se sumaron otros cien mil conventillos del país, pues los alquileres eran impagables y las condiciones de las piezas eran estrechas e insalubres (Spalding, 1970). Con el tiempo se crearon los sindicatos obreros.

Habiendo descrito la historia general de Barracas, como ícono barrial del desarrollo del país en esos años, se detallan a continuación las próximas décadas del siglo XX y XXI, en las que el teatro argentino recobra importancia, alternándose con los eventos políticos, sociales y económicos de la Ciudad de Buenos Aires y a nivel nacional.

#### **4.2. El teatro argentino y la evolución del país en las últimas décadas.**

Entre los países de América Latina, Argentina ha destacado significativamente a lo largo de su historia, debido a su innovadora y prolífica actividad teatral. Estas razones nos llevan a sus orígenes de entrecruzamiento cultural: desde fines del siglo XIX, Buenos Aires se ha convertido en un centro multicultural y pluriétnico; tan sólo entre el 1880 y el 1930, más de tres millones de inmigrantes con preponderancia de italianos y españoles pero también franceses, alemanes, entre otros desembarcaron en Argentina en búsqueda de una nueva vida. De ellos, un gran sector se localizó en ciudades del interior del país, especialmente en la C.A.B.A.. Este crisol foráneo contribuyó al enriquecimiento del teatro argentino, al introducir géneros europeos como la Commedia

dell'Arte italiana, el circo criollo, el sainete y la zarzuela española. En 1886, nace la primera obra de teatro nacional argentino “Juan Moreira” (Raimondi, 2008).

Tiempo después, a partir de los años 30’s nace el teatro independiente, a raíz del “Teatro del Pueblo” de Leónidas Barletta. Corriente artística innovadora que concibe este arte como una verdadera manera de “pensar y de hacer teatro”. Es así como el teatro argentino se identifica con el quehacer político, es decir, da cabida a los temas sociales polémicos y consolida un fenómeno paralelo al teatro oficial subvencionado. Se construye como un teatro económicamente independiente que adquiere una mayor libertad en tanto formación de contenidos y puestas en escena (Raimondi, 2008).

Argentina ha tenido más de medio siglo de inestabilidad económico-política, a partir de la crisis de 1952, precedida de un golpe militar en 1955 (Dabat, 2012), escenarios que han influido en la esfera social y cultural. Momentos donde el “teatro político” argentino adquiere potencia, gracias al previo surgimiento del Teatro del Oprimido, en Brasil, proveniente del renacimiento cultural surgido durante las luchas ideológicas de los años 60’s, que remite a los autores Erwin Piscator (1893-1966) y Bertolt Brecht (1898-1956), quienes concebían al teatro como un actor político y como un mediador capaz de posibilitar un análisis de corte histórico y sociopolítico (Raimondi, 2008).

En esa concatenación de eventos, el teatro se consolida como un instrumento de reivindicación política y forma de expresión del malestar social. Evoluciona en las décadas posteriores a los 60’s, albergando las distintas transformaciones del contexto socio-histórico en el cual se genera (Raimondi, 2008). El teatro independiente y militante de los años 60’s y 70’s, tanto montevideano como porteño, consolidó experiencias para responder a situaciones de gran conflicto. La transición no fue fácil, los años de cruentas dictaduras provocaron, entre otras cosas, el desmantelamiento de estos grupos de teatro a través del exilio, la desaparición física, o en el menor desafortunado de los casos, la censura (Durán, Berman y Jaroslavsky, 2014). Así, se reafirma que “lo que legitimaba el quehacer teatral, estaba regido por parámetros

políticos, pues en términos generales la caracterización de dicho período es el constante interés por la política y la convicción de que una transformación radical, en todos los órdenes, era inminente” (Gilman, 2003, en Durán et al., 2014: 147), este escenario marcó a los representantes de la vertiente posterior del teatro comunitario.

#### **4.2.1. Barracas y la actividad teatral durante la dictadura cívico-militar (1976-83).**

En la década de los ochentas la dictadura militar proseguía y los profesionistas ligados a la actividad teatral lograron continuar sus prácticas en Buenos Aires tenían la cautela de solamente exponer comedias livianas en los sótanos o espacios independientes y para un público discreto; tales como el Teatro Escuela Central y Teatro Abierto en el Teatro del Picadero (Dubatti, 2011). Durante este período de disciplinamiento y estancamiento inflacionario (1976-83), se tomaron decisiones político-económicas que también cambiaron las dinámicas del territorio donde está inserto el CCB; quiebre de empresas, construcción de la autopista que partió en dos al barrio de Barracas, y que en consecuencia dejó a la gente sin sus casas.

Barracas se convirtió en una serie de grandes inmuebles inutilizados, produciendo una gran cantidad vacante (CGPC4, 2009). El barrio quedó en el olvido pero no sólo la localidad vivió estos rezagos: la falta de estabilidad salarial, la represión, la desaparición y el déficit en la provisión a servicios públicos, fueron algunos de los ajustes genéricos que permearon en todo el país (Kessler, 2002) y que dejaron “una enorme secuela de necesidades insatisfechas y traumas de todo tipo, fragilidad y descomposición institucional, exacerbación abierta o latente del odio y el conflicto social o emigración forzada de una parte muy importante de la población (especialmente de científicos, técnicos y trabajadores calificados” (Dabat, 2012: 46). El desajuste general no cesó posterior a la dictadura y las crisis económicas vinieron a formar parte de la compleja transición a un régimen democrático que le tocó vivir al país.

#### **4.2.2. Nuevas condiciones culturales después de la última dictadura. El teatro porteño como espacio de resistencia.**

Además de las cruentas dictaduras, no olvidemos que las corrientes migratorias previamente mencionadas, la aparición de organizaciones sociales sindicales, los sucesivos golpes de estado, y las crisis económicas devastadoras, entre otros eventos, han atravesado y modificado, durante todo el siglo XX y hasta la actualidad, las inquietantes formas estructurales que han edificado notables fenómenos de organización y prácticas socio-políticas en el país. Una de las herencias argentinas sobre todo posterior a la última dictadura, “la cultura del miedo” que palpitaba en la sociedad, dio pie a un nuevo tipo de conformismo generado en la población por el temor al retorno de la violencia y el horror de los años setentas. “La cultura política del miedo valorizó la convivencia pacífica al margen de sus contenidos, tratando de eludir las propuestas confrontativas factibles de derivar en choques frontales o prácticas violentas” (Romero, 2001 en Dabat, 2012: 45). Al respecto, algunos investigadores señalan que las nuevas condiciones culturales que atraviesa la sociedad argentina después de la última dictadura, resultan vinculadas a la diversidad de las experiencias teatrales, es decir, que la producción teatral ha mostrado un mayor grado de compromiso con las condiciones de vida social, influenciada por dichas condiciones e influenciado la recepción del público para la misma, desarrollándose prácticas diversas (Raimondi, 2008). En 1987, se funda el Grupo de Teatreros Ambulantes Los Calandracas, que daría origen al CCB, derivado de las experiencias del teatro militante de los 70’s y con una fuerte idea del trabajo grupal, versus la actuación individual y la presentación a castings para ser aceptado.

#### **4.2.3. La democracia de los 90’s se fraterniza con un modelo económico neoliberal.**

En los años noventa, durante las presidencias de Carlos S. Menem (1989-1999), en Argentina se instaló un modelo económico neoliberal conservador. Éste llevó al país a un verdadero genocidio social, pues desembocó en una crisis económica sin precedentes

y también en un empobrecimiento progresivo de la población, des-estructuró a la clase media y llevó a la indigencia a los sectores más pobres. Esta época de democracia extremadamente frágil, no destacó por la participación popular (Dabat, 2012), la rápida imposición del modelo neoliberal contribuyó al surgimiento de una sociedad más individualista, fundada en el consumismo y en la búsqueda de un bienestar personal (Raimondi, 2008). Nuevamente se agudizaron las crisis y avanzó la des-industrialización; también en parte aumentó el endeudamiento externo, la fuga de capitales y la privatización de empresas estatales, eventos todos que ocasionaron la ruina de la producción local y un alto índice de desempleo, pobreza e inestabilidad laboral. En Barracas, se originaron prácticas desacostumbradas características del aumento de la pobreza, como buscar comida de los cestos de basura (Bidegain, 2007) y se incrementó la recepción de migraciones vulnerables, tanto de provincias como de foráneos provenientes de los países limítrofes: Paraguay, Bolivia, Perú. Flujos sociales que también dieron origen a la implementación de programas de lucha contra la pobreza (CENDA, 2010). A pesar de las dificultades, otra serie de eventos culturales se suscitaban en Barracas: existió un fuerte interés comunitario por declarar el edificio debajo de la Estación Yrigoyen como el Tercer Polo de la Cultura en Buenos Aires, encabezado por la organización “Ateneo Cultural Barracas”, sin embargo fue desalojado en 1993. Uno de los logros que sí concretó la organización fue la consolidación del Paseo Agustín Bardi, bajo la misma Estación de trenes (D’Abate, 2000).

En términos teatrales, recién termina el gobierno menemista y diversos apoyos públicos se gestionan. La actividad teatral independiente es apoyada desde entonces por PROTEATRO (Instituto para la Protección y Fomento de la Actividad Teatral No Oficial de la Ciudad de Buenos Aires), un programa del ministerio sancionado por ley N° 156/99, en Febrero de 1999. El cual provee del marco político y económico para colaborar con la supervivencia de actividades sin fines de lucro y/o que no gozan de presupuesto holgado para solventar gastos. Para las organizaciones y teatros

independientes que tienen una vinculación con PROTEATRO, les representa contar mes a mes, aunque no en todos los casos, con un subsidio determinado, tendiente a modificaciones, para afrontar gastos de infraestructura, gira y material de trabajo, sin contemplar el mismo, el pago de honorarios (Ministerio de Cultura, 2016).

#### **4.2.4. La crisis del 2001-2002, una más.**

En particular, la aguda crisis del 2001-2002 desencadenó notables reacciones de protesta de varios sectores sociales. Coyuntura representativa del surgimiento de diversas formas organizativas como expresión de colectivos sociales, movimientos de piquetes de los suburbios, cacerolazos de la clase media urbana, autogestión obrera de fábricas “abandonadas” por sus propietarios y creación de centenares de “asambleas y coordinadoras barriales”. Las asambleas alentaban y organizaban demandas y propuestas de la comunidad inconforme con el gobierno y tendiente a su sustitución, culminando así con el “argentínazo” de diciembre de 2001 que derribó al gobierno de De la Rúa (Dabat, 2012). Acontecimientos sociales que también fueron terreno fértil para un teatro impulsor, contestatario y de demanda. Con o sin apoyos, son muy diversos los movimientos teatrales que muestran su visión del contexto inmediato de esa época, por medio de narraciones que revelan el malestar social y recrean las injusticias pasadas y presentes. Propuestas que van desde el “*Teatro por la identidad*”; el “*Teatro Libre*”, dirigido por Omar Pacheco; los espectáculos de títeres creados por “*El periférico de los objetos*”, de Daniel Veronese; el espacio “*Sportivo teatral*”, dirigido por Ricardo Bátis; hasta el “*Teatro El Cuervo*”, de Pompeyo Audivert (Raimondi, 2008).

Los grupos llamados *Teatros Comunitarios*, también forman parte de estos movimientos ya que reúne a vecinos de un mismo barrio para participar en la creación de una obra teatral, centrada en los recuerdos del pasado y en fragmentos de la memoria colectiva y personal. Estos teatros al igual que los mencionados, muestran que parten de una misma intención de dinamizar el teatro en sus formas de producción poética a partir

de la improvisación teatral (Raimondi, 2008). Además no pierden oportunidad de desarrollo y se resignifican con las crisis (Durán et al., 2014). A varios años de nacer el Teatro Comunitario Catalinas Sur, en el Barrio de La Boca, en 1983, surge en el territorio vecino, el Circuito Cultural Barracas (CCB). Este último, al observar las problemáticas de su localidad inmediata: un barrio fantasma, con sus fábricas cerradas, casas tomadas, multitudes de gente revolviendo la basura para comer, y chicos dándose con pegamento por la calle, según refiere su director Talento, se compromete con los vecinos-actores ante el déficit institucional cultural y recreativo. El CCB recrea su primera obra en 1999, “Los chicos del cordel”, con la cual los vecinos-actores salen organizados a la calle para divertirse con la gente, hacer teatro y exponer los conflictos sociales, como el hambre, la indigencia y los prejuicios entre clases sociales, utilizando catorce cuadras del barrio como espacio escénico. Con los materiales y recursos conseguidos, demuestran que existen vías de participación solidarias, en detrimento de los valores de consumo e individualismo gestados en ese momento en todo occidente. Desde entonces, los integrantes del CCB mediante sus obras, manifiestan que el arte es un quehacer y un derecho de todos, que genera cambios sociales cotidianos (Scher, 2010).

No fue cualquier evento lo padecido en esa época. Argentina sufrió en el 2001, una de las caídas económicas más catastróficas vividas por país alguno en tiempos de paz (mayor a 20% del producto y del empleo) que aumentó la pobreza a un 50%, con cerca de la mitad de la misma viviendo en condiciones de indigencia (Dabat, 2012). Consecuentemente con otros barrios argentinos, en Barracas, la presencia institucional estuvo ausente durante ese periodo de crisis, una alegoría de la frase creada por la propia sociedad en esa época dirigida a los políticos responsables fue ¡que se vayan todos!, o si acaso se tuvo una presencia estatal, fue básica, de socorro al pobre pero no conducente a su integración. El Circuito en estos tiempos comienza a visibilizar mediante sus obras, la realidad del barrio y ocupa uno de los espacios vacantes dejados por las instituciones públicas. Se consolida como una fuente de integración común que

estructura localmente, “la capacidad de hacer del barrio” un punto de apoyo. Por otro lado, uno de los espacios reconocidos desde el 2001 en Barracas, ha sido el “Pasaje Lanín”, en el cual el artista plástico y vecino de la calle Lanín, Marino Santa María, inauguró su obra colorida en treinta y cinco fachadas de viviendas; generando alegría y vivacidad después de pasar por el panorama gris del resto de las calles.

#### **4.2.5. Años recientes en la Argentina.**

Posterior a la democracia menemista, en el 2003 se presenta una nueva cara del Estado argentino en apoyo a la población a través de diversos programas sociales, facilitando la salida de la crisis económica del 2001. Se recupera el bienestar poblacional y se restablece la deuda social con el pueblo, en empleo, ingresos y seguridad social. En la última década, estas políticas económicas heterodoxas, configuraron una nueva opción en el tratamiento de la deuda externa (Dabat, 2012). En este periodo, se comienza la reindustrialización, elevamiento de exportación e importación, disminución del desempleo e indigencia, elevamiento del salario, ahorro nacional, además de restablecimiento de la rentabilidad e inversión empresarial. Además de logros en seguridad social, educación y salud. También hubo mejoras en la productividad laboral y en el impulso a la ciencia, la educación, la tecnología, la economía social y en el Programa de Microcréditos de la CONAM (Dabat, 2012). De igual forma surgieron apoyos de inclusión social y también economías alternas.

Este panorama nacional de mayor receptividad política, debido en parte a la amplia participación popular, benefició el surgimiento y desarrollo de los teatros comunitarios. Para fortalecerse, éstos teatros integran la Red Nacional de Teatro Comunitario que estimula a formar otras organizaciones no sólo alrededor del país, con treinta y cuatro proyectos, y once en formación, sino también al exterior; como sucedió con el *Grupo de Teatro Comunitario de Pontelagoscuro*, fundado en el 2006, en Italia; *Los Tejanos* de Montevideo, *Grupo de Teatro Comunitario de Cártama*, Málaga, entre otros. Además

de pertenecer a una Red de Arte y Transformación Social, y formar parte de los encuentros de Cultura Viva Comunitaria; ambas vinculaciones latinoamericanas.

Uno de éstos teatros comunitarios, el Circuito Cultural Barracas CCB, desde 1996, ha llevado sus obras con más de ochenta participantes a ciudades como Montevideo y La Plata. Ha sido reconocido en su labor colectiva y la de sus coordinadores por parte del Centro Cultural Ricardo Rojas y por el Programa “Cultura más Desarrollo”, homenajeados por ser “un espacio cultural participativo”, entre otras instancias. Sus coordinadores con el “Teatro para Armar”, hacen viajes nacionales constantes en representación de la organización. Sin embargo no todos los espacios culturales han corrido con la misma suerte: desde el año 2014 y hasta mediados del mismo, de doscientos treinta y tres teatros independientes inspeccionados, veinte terminaron en clausuras. De ochenta y nueve centros culturales, siete fueron también clausurados por parte de la Agencia Gubernamental de Control, quien reconoce que no existía una ley específica para los centros culturales y las inspecciones acataban legislaciones específicas para el rubro en el que se inscribieron, revisando incumplimientos como la falta de señalización de salida, ausencia de un plan de evacuación, realización de actividades para las que no están habilitadas, fumar en lugares cerrados y falta de matafuegos. Por ello, los referentes culturales exigieron una legislación específica para centros culturales (La Nación, 2014), que a finales del mismo año se logró, aprobándose la ley que regula a los centros culturales de la C.A.B.A (Rizo, 2014).

## Capítulo 5. Presentación y discusión de resultados

### *Experiencia de acercamiento*

Realizar la investigación en la C.A.B.A. llevó a la indagación local de espacios culturales que trabajan con la comunidad. Se indagó un abanico “de opciones”, espacios gubernamentales como “Centro Cultural San Martín”, “Biblioteca Estanislao del Campo” en Parque Chacabuco de la Red de Bibliotecas de la Ciudad, y “Centro Cultural La Usina” del Programa Cultural en Barrios, entre otros. Espacios culturales universitarios como la “Fábrica Centro Cultural” de la UNSAM y privados como el “Konex”. Hasta los autogestionados como “Radio La Colifata”, “Centro Cultural La Casona de Humahuaca”, “Timbre 4”, Colectivo de comunicación y cultura “La Tribu” y los Centros Culturales de la Cámpora (agrupación Kirchnerista). Sin embargo, ninguno captó más la atención que los “Teatros Comunitarios” y de ellos, en especial, el CCB, debido a su peculiar formato artístico, su relación con el territorio donde está inmerso, su trabajo estrecho con las familias y los distintos sectores sociales, además de ser un espacio apartidista que da cabida a la gente común y no solamente al catalogado “artista” personas que exclusivamente viven del arte.

Una compañera de estudios, empleada en la Secretaría de Desarrollo Social, conocía al director del CCB, y posteriormente lo presentó a la autora de esta investigación. El director hizo la sugerencia de asistir al Circuito. Días después, al hablar con los vecinos-actores, indagar su forma de participación y presenciar la obra de “El Casamiento de Anita y Mirko”, se decide realizar la investigación con ellos.

A través de la organización, se presenciaron obras y eventos del CCB, tanto en su sede así como invitado en otras instancias, además de festejos de fin de año, cumpleaños de los integrantes, entre otros. Dichas dinámicas fueron indispensables para poder

adentrarse en la cotidianidad y ambiente colectivo del Circuito. Durante la participación del CCB en el Carnaval Porteño, la investigadora participó como maquillista, zurcidora de trajes y aguatera (compartiendo garrafones de agua a los bailarines), y en el mes siguiente, como una alumna más, dentro del taller de iniciación teatral impartido por la coordinación del CCB. También se llevaron a cabo otras actividades, como repartir folletos y realizar promoción de las distintas obras y eventos que el CCB llevaba a cabo en la ciudad, observándose a primera vista su relación con diversos actores. Asimismo, se asistió a las presentaciones de otros teatros comunitarios (TC de City bell, TC Catalinas Sur, entre otros). Tiempo después, al tener la confianza suficiente para iniciar un diálogo profundo sobre temas de su experiencia, se efectuaron las entrevistas con los integrantes. Finalmente, desde el marco del diseño etnográfico, para poder comprender a profundidad las prácticas realizadas por los vecinos-actores y como etapa culminante del trabajo de campo, se participó como una más de los personajes en la obra “El Casamiento de Anita y Mirko” y en una demostración musical del Circuito en Banda.

### **5.1. Elementos del desarrollo local**

Las categorías definitivas que dan cuenta de la fase analítica del presente estudio están divididas en dos: liderazgo e identidad. En el liderazgo se incluye el alcance individual y organizacional del CCB: percepciones de liderazgo, cambios, aprendizajes y retos, discursos y métodos, así como la gestión de la organización que incluye la normatividad, perfiles operativos, formas de organización y administración de recursos. Además del alcance socio-territorial del Circuito traducido en la vinculación con actores de diferentes escalas. La siguiente categoría, identidad, incluye todos aquellos elementos que representan en los integrantes del CCB “sentirse parte”, tanto de la organización como del territorio en el que están inmersos, es decir, por medio de la afectividad y el sentido del humor, los lazos de amistad y parentesco, los oficios como

destreza común, la solidaridad de pertenecer a agrupaciones, sus relaciones de vecindad y el conocimiento compartido de la historia y las tradiciones. Expuestas posteriormente.

## **5.2. Dimensión: Liderazgo**

*“Talento es un maestro”*

E. vecino-actor.

En este apartado se analiza el liderazgo que presenta el Circuito Cultural Barracas. Este liderazgo es entendido como la capacidad de acción de los agentes territoriales que integra el cúmulo de aprendizajes, conocimientos y experiencias, e implica la capitalización de dichos saberes por medio de la creatividad e innovación para abonar a la gestión local articulada. Dicha colaboración, puede incidir en las dinámicas cotidianas, por tanto se aprecian momentos que van del liderazgo individual al socio-territorial.

### **5.2.1. Liderazgo individual y organizacional.**

A nivel individual, las personas que lideran una organización son susceptibles a potenciar y comprometerse con los procesos territoriales de desarrollo endógeno. A su vez, estos líderes comparten sus habilidades con los miembros de la organización para en conjunto tomar las riendas del proyecto (Klein, 2012). Las acciones internas que la organización lleve a cabo, es decir, las acciones individuales y organizacionales, desglosadas en este caso como percepciones de liderazgo, cambios, aprendizajes y retos, discursos y métodos, además de la gestión (normativa y de sustentabilidad), contemplan el engranaje indispensable para, a nivel territorial, diferenciarse, adicionalmente de destacar, compartir saberes y generar acuerdos con los demás actores que desde sus particularidades contribuyan al desarrollo de la localidad.



### *5.2.1.1. Percepciones de liderazgo.*

Con base en las cualidades reflejadas sobre el liderazgo individual, el director del CCB, Ricardo Talento, quien en numerosas ocasiones es referenciado por los medios de comunicación debido a hacerle honor a su apellido, también es percibido por sus compañeros como un maestro, ya que ha brindado un impulso notable en cómo consolidar al teatro comunitario. Su formación en contextos de crisis, censura y opresión más allá de la dictadura cívico-militar, lo han dotado de saberes y experiencias puestas a disposición de los miembros de la organización, y traducidas en acciones que dieron el empuje para conformar al grupo. Por ello se dice que el perfil del líder individual requiere diversas habilidades para asumir el rol, no solo denotar autoridad y persuasión, sino también tener el conocimiento preciso de lo que se hace, la capacidad de docencia y paciencia ante el grupo y la comprensión del papel de los demás. Otra de las habilidades es la toma de decisiones, para prever situaciones que se salen de control, a la par de contar con alternativas para disipar conflictos o inconformidades incluso con la participación de la sociedad civil, más allá de la dinámica organizacional. En suma, una persona cuyos comportamientos permiten una elevada influencia sobre la dirección del desarrollo territorial (Madoery, 2008).

*Ricardo de entrada fue un referente, nos empezó a pasar una posta, venía de hacer teatro antes de la dictadura y con una fuerte conciencia de un arte que tuviera que ver con lo popular, con transformar, con conmover.*

*Corina, coordinadora (E.: 4).*

*Talento lidera mucho y curiosamente tiene razón en lo que dice. Es preciso que alguien conduzca este espacio sabiendo teatro, teniendo valores como él los tiene.*

*Petra, vecina-actriz (D.C., 07/12/13: 9).*

Los integrantes reconocen la necesidad de que alguien lidere el proyecto. Dicho liderazgo es generado con confianza, afecto y respeto que promueven la identificación



mutua, y, además con la propuesta construida. Siendo la confianza el fundamento de la interacción y el compromiso que contribuye a modificar la percepción de las personas sobre sus potenciales y aumentar la capacidad de acción colectiva, tornándose así en liderazgos a diversas escalas (Vázquez Barquero, 2005). Por otro lado, ejercer mayor liderazgo conlleva lidiar con los miedos e incertidumbres, más que sucumbir a una sensación de pesadez colectiva. Se trata de alentar al grupo a seguir adelante. He ahí esta idea rica y compleja del agente debido a la incorporación plena de la dimensión relacional en el proceso de desarrollo (Madoery, 2008).

*Está bueno que alguien tome las decisiones tomando en cuenta cada una de las voces y yo pongo la confianza de gente que sigue estando porque eso nos ha llevado a lo que somos hoy y nos caracteriza”.*

*Ignacio, vecino-actor (E.: 8).*

*Cuando tuvimos que reparar los techos del edificio, estábamos con los ánimos abajo y Talento dijo `más que el lugar físico lo que importa es el proyecto que puede hacerse en cualquier lugar’. Es un director con perfil bajo, cercano a la gente, a los detalles. Un gran maestro, él y Corina, aunque ya está cansado, han sido tantos años.*

*Gala, vecina-actriz (E.: 17).*

Sin embargo en un proyecto comunitario, abarcativo en esferas vitales, que considera la participación de todos y que conlleva una mayor aportación de energía, en el que *han sido tantos años*, se puede dar una fatiga en la gestión directiva. Por ello los cambios y las colaboraciones fortalecidas son necesarias, no toda la responsabilidad debe recaer en un individuo, sino incitar al grupo a desarrollar ideas que involucren proyectos comunes. Klein (2012) refiere que para una comunidad es importante contar con la estabilidad del liderazgo que también se renueva para dar lugar a la nueva generación, a nuevos proyectos y formas complementarias de liderazgo; compartido, adaptable y tendiente a afrontar desafíos.



*[...] tenemos que ir pensando en un nuevo espectáculo, piensen que queremos, depende de todos, saben que lleva procesos largos, investigación...*

*Ricardo, director (D.C., 07/06/14: 56).*

*En Montevideo, la sala era muy chica y ni siquiera cabíamos todos en escena. Esa vez Ricardo no pudo ir y para ponernos de acuerdo por donde se entraba y se salía fue un caos, cada uno decía algo, demasiadas ideas. No estuvo, pero la función salió bien, [...] de ahí aprendimos a adaptarnos e improvisar en otros espacios grupalmente.*

*Verónica, Sergio, Camilo, Karla y Damián, vecinos-actores (D.C., 10/06/14: 59).*

*No nos puso nadie a ser autoridades, simplemente estamos compartiendo esa tarea mientras el vecino sienta que le sirve. Lo peor que podemos hacer es cerrar el Circuito, seguiremos construyendo.*

*Ricardo, director (E.: 13).*

En el CCB, si el líder se ausenta o el tiempo no alcanza para ensayar, se afronta la situación y se hace uso de la espontaneidad, lo que genera procesos reflexivos y nuevas formas de organización grupal. El desafío, como refiere Klein (2012), consiste en:

Suscitar la emergencia de nuevos líderes, favoreciendo la participación del mayor número de personas en la toma de decisiones, sobre todo cuando se trata de decisiones estratégicas. Así, es importante aumentar o asegurar tanto la accesibilidad al liderazgo como la sinergia entre los líderes actuales y potenciales (2012: 3).

En efecto, las muestras de valoración se dirigen en ambos lados, del grupo hacia el líder y viceversa, así se transmite a los integrantes la aceptación de sus ideas, la sensación de seguridad y motivación para continuar en la toma de decisiones. De igual forma, por parte de quien ejerce el mayor liderazgo organizacional, hay una conciencia de autoridad y temporalidad finita asumida, bajo los lineamientos del consenso

democrático y la participación de la sociedad, asociada a una convicción muy potente en el proyecto que se transmite al grupo.

#### ***5.2.1.2. Cambios, aprendizajes y retos.***

Los participantes del CCB exhiben una serie de transformaciones a medida que se involucran con el proyecto, las cuales son indispensables para construir un liderazgo a mayores escalas, estas van desde la capacidad de observación, escucha activa y soltura corporal. Continuadas con la percepción empática para generar seguridad y autoconfianza dentro de un ambiente diverso, cotidiano, grupal y con apertura de acción. Asimismo, a partir de convivir con la diferencia, se producen aprendizajes sociales y hábitos artísticos amateurs que en otros escenarios serían impensables, incluyéndose la toma de decisiones, el consenso y la suma de opiniones. Cuestiones, como diría Klein (2012), que derivan en un constante ejercicio de la creatividad, donde se replantea la propia situación, la del otro, y se exponen propuestas que innovan en los distintos niveles del transitar cotidiano. Por lo tanto, los participantes tienen una mayor probabilidad de formarse como líderes, seguros de sí mismos y comprensivos con el otro. Acciones que posteriormente pueden contribuir en el fortalecimiento del tejido social de la localidad. En ese sentido, el Circuito también se muestra como una plataforma que impulsa a las personas a continuar su formación, sobre todo a los más jóvenes, y a obtener aprendizajes que se trasladan al trabajo o a los espacios de interrelación, creando un proceso cíclico de réplica de saberes, además de un compromiso con el proyecto. Ya que según Max Neef et al. (2010), la dimensión cultural en el ámbito personal, estimula la identidad propia, la capacidad creativa, la autoconfianza y la demanda de mayores espacios.

*[...] es de gran aprendizaje poder compartir un lugar con gente diferente. Me ha ayudado a no descalificar, a no juzgar [...] a darle la bienvenida a los fracasos, y tener la posibilidad de cambiar las cosas. [...] me ha acentuado observar mucho a la gente y en qué momento decir o no algo [...] me saca de lo automático. Creo que tuvo que ver con lo*



*que significa ser parte perteneciente de un lugar. De vez en cuando lo pongo en duda, qué pasa si cierra esto, entonces he podido hacer otras cosas, pasa que todo lo que tenga que ver con continuidad y ejercicio me cuesta mucho. Soy bastante desbolado, por algo soy taxista.*

*Ignacio, vecino-actor (E.: 5-16).*

*[...] El Circuito me abre las puertas; pude estar en una selección de Paka Paka [...] frente a la cámara, y en un documental de Canal Encuentro donde destacaban las diferentes etapas de la vida. [...] tengo ganas de estudiar la licenciatura en Artes audiovisuales del IUNA [...]. Creo que el Circuito me va a ayudar mucho en eso.*

*Joaquín, vecino-actor (E.: 6).*

### **5.2.1.3. Los discursos y métodos de la organización**

*“Si esto no nos hace mejor persona, no nos sirve de nada”*

*Corina, coordinadora, en Reflexiones y Debates (2003).*

Los integrantes del CCB, poseen un saber hacer establecido sobre el teatro comunitario que, más que ser documentado, es transmitido de forma oral y presencial para reafirmar el conocimiento. Una y otra vez manifiestan un discurso similar entre ellos, sin embargo, también hay discursos espontáneos. En sintonía con lo dicho por Klein (2012), sobre la construcción del liderazgo a través de procesos de aprendizaje colectivo que dan lugar a que la sociedad desarrolle su capacidad de innovación, los coordinadores del CCB manifiestan su preocupación por abonar a la mejora de calidad de vida, haciendo partícipe a la propia comunidad para que sean ellos quienes tomen las decisiones y señalen lo que desean modificar. Reconocen que no pueden interceder en el cambio de toda la comunidad al ser *un granito de arena*, sin embargo, sí en aquellos vecinos que participen directamente del proyecto y, de forma intermitente, en las personas espectadoras. Al tener como eje indispensable el territorio desde el que se trabaja, el barrio de Barracas, de la C.A.B.A., por lo que ahora se revelan las bases



discursivas (comunidad, arte, creatividad, excelencia, transformación social y calidad de vida) y metodológicas, sobre las cuales se conducen dichos cambios.

*Hacemos “inclusión”. [...] el Circuito realiza sus propias políticas sociales como promover el aporte de los saberes previos de los participantes al colectivo e integrar distintos sectores sociales y edades. No se asiste a un otro como en las políticas sociales sino que se da una construcción colectiva en un territorio en común, Barracas.*

*Ricardo, director (D.C., 13/02/14: 12).*

El CCB es percibido como un espacio de inclusión. En la parte de enseñanza, dentro de la organización se da una construcción colectiva, más allá de la coalición alumnado-docente. Considerándose un espacio de Educación No Formal, donde no se requiere de trámites para “inscribirse”, lo que permite recibir con mayor apertura a un amplio margen de población local interesada, sectores carenciados, así como a personas mayores que no precisan demostrar conocimientos específicos. Un trato igualitario para todos, plasmado en un acompañamiento en el proceso de actuación, distinto al del teatro tradicional. Con este entramado de construcciones se llevan a cabo los saberes grupales.

*Aquí se hace entre todos, en los ensayos los vecinos perfeccionan sus personajes. Este espacio se conforma por actores amateurs, como jugar fútbol en un club, por gusto, con lo que se sabe y se aprende.*

*Ricardo, director (D.C., 17/03/14: 20).*

*[...] hay compañeros que están acá y hacen cursos, actúan en otras obras y hay otros que en la semana laburan pero los fines de semana quieren venir a actuar acá. Y tengo que tratarlos a todos por igual porque por supuesto, todos quieren venir a hacer teatro con vecinos y yo los acompaño en ese proceso.*

*Corina, coordinadora (E.: 6).*

Existe por parte de los coordinadores del CCB una propuesta de apertura que denota responsabilidad social, atención y acompañamiento formativo de los vecinos-actores, además de involucramiento por las causas y problemáticas actuales. Asimismo,



nuevamente se conjugan mecanismos de inclusión al hacer partícipes a personas con discapacidad o que presentan enfermedades. Abonando así coherencia y veracidad a sus discursos.

*Al Circuito le importan mucho las relaciones humanas, no trabajamos con la culpa de si un vecino deja de asistir y después vuelve. A mi me encanta trabajar con la gente. [...] Josefina, que asiste al taller, no se había arreglado los dientes porque no tenía dinero, le platiqué a A., que trabaja en “Dentistas sin Fronteras” y logró que le pusieran prótesis.*

*Corina, coordinadora (E.: 8).*

*En la ronda previa a la presentación de las obras, a veces se dicen cosas personales, [...] hoy se le aplaude a Lorena que tiene cáncer.*

*Gala, vecina- actriz (D.C., 17/05/14: 46).*

El CCB también se nombra como un espacio de “comunidad” con la cultura y el territorio inmerso y como un espacio de encuentro con el otro, consciente de ser parte y reflejo del propio comportamiento de la comunidad, ya que presenta una constante renovación de sus integrantes. Por otro lado, concibe al arte como un derecho de todos y más que incurrir en actividades catalogadas dentro de las “bellas artes”, la relevancia del proyecto se fundamenta en la capacidad creativa de formación en oficios, la lúdica y el disfrute, así como acciones colaborativas y socialización intergeneracional, entre otras; esto con el fin de ir más allá de la fiel disciplina a las reglas hegemónicas que rigen la sociedad. A la par de una innovación social, esta creatividad que desafía, es, como diría Klein (2012), construida por medio de capacidades colectivas que las comunidades aceptan incorporar en sus procesos de aprendizaje y entretener en un liderazgo resistente. Entonces, si la creatividad es generada por un grupo de personas que viven en determinado territorio para cuestionar las realidades por medio del juego, la dramatización teatral y la expresividad corporal, y esto a su vez involucra mejoras en sus vidas, hablamos de un arte que genera transformación social y espacios de participación ciudadana (Madoery, 2008), y que en consecuencia se preocupa por el bienestar de la población y, por lo tanto, habilita lo político.



*El teatro, como un hecho colectivo de comunicación. [...] la palabra comunitario tiene una concepción de comunión con una cultura y forma de vivir y ahí se une con lo territorial [...], algo distinto a sociedad que va más con una connotación de socio.*

*Ricardo, director (E.: 3).*

*El arte como un hecho de transformación social, de creación; [...] esencia de las más mutiladas porque quizás sea peligrosa [...], si el hombre desarrollara su creatividad, buscaría distintas formas más de vivir en comunidad; y ahí se une con lo comunitario y con lo político, el arte de lograr un buen vivir. Es lo que uno hace en chiquito en estos proyectos. No sólo es el espectáculo sino cómo se construye, cómo se relaciona la gente entre sí. ¡Todos tienen derecho para que su vida sea un hecho de creación continua!.*

*Ricardo, director (E.: 4).*

Una de las vecinas-actrices integrantes del CCB, que a la par es representante del Archivo Histórico E. Puccia, Organización de la Sociedad Civil situada en Barracas, comparte concepciones del quehacer artístico-comunitario y el interés por el bienestar de los ciudadanos con el CCB, desde una visión constructivista<sup>7</sup>. Al mismo tiempo, relaciona al “arte político” con el consenso y la negociación ética, cualidades necesarias para potenciar la capacidad de agencia local, según lo referido por Madoery (2008). Asimismo se refiere que “lo político” significa ponerse de acuerdo en un espacio simbólico de aprendizajes constantes, que facilite el encuentro, que sume y que construya desde la diferencia, lo que conduce a hacer reflexionar al otro y a posibilitar cambios sociales. Por lo cual hay un ejercicio comprometido en el actuar, también por parte de los vecinos-actores a quienes les hace sentido involucrarse desde su rol en el CCB, con el bienestar local.

---

<sup>7</sup> Se reubica el concepto de desarrollo en un marco constructivista, subjetivo, valorativo y endógeno, directamente dependiente de la autoconfianza colectiva en la capacidad para inventar recursos, movilizar los ya existentes y actuar en forma cooperativa y solidaria, desde el territorio (Boisier, 2001/a: 30).



UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE  
SAN MARTÍN



*Elijo dar un servicio gratuito en el Archivo, [...] para que la gente diga 'sigo pensando lo mismo pero tengo herramientas'. Entonces hacemos política, el arte de consensuar y negociar hasta lo éticamente permitido.*  
*Gala, vecina-actriz (E.: 9).*

*Me parece que el motivo político mayormente importante es encontrarnos, aún tomando en cuenta las diferencias.*  
*Ignacio, vecino-actor (E.: 7).*

En varias líneas discursivas de trabajo se aprecia, por parte de los integrantes del CCB, el esfuerzo por lograr un proyecto que tenga la mayor seriedad y laboriosidad posible dentro del teatro comunitario, esto conlleva un doble esfuerzo por la variación de perfiles, edades, y capacidades. Adicionalmente, generar saberes con base en cierta línea ideológica lo que implica sumar esfuerzos y hacerle pie a las dificultades. El CCB al realizar una labor comunitaria puede ser doblemente señalado, por estar en el límite de tornarse demasiado flexible y aceptar a cualquier persona como integrante; o por exigente, al tener procesos de trabajo prolongados para los vecinos-actores, quienes no reciben una retribución económica. Sin embargo, el objetivo del CCB es incluir y capitalizar los saberes, puesto que cada persona tiene un rol y comparte sus conocimientos, además de permitirles también pertenecer a otro tipo de organizaciones y prácticas teatrales. He ahí la reiteración del CCB como ámbito de participación ciudadana.

*La sociedad tiene una impronta muy diferente a lo que uno propone. [...] después de todos los laburos de equipos, la gente prueba en hacer experiencias de coordinación y distintas cosas, entonces empieza a pensar de otra manera. Tratamos de vivir el arte poniéndole la mayor excelencia, [...] la mejor calidad a todo lo que hagamos. Impartimos saberes y técnicas para que las cosas que se hagan sean buenas.*  
*Mariana, coordinadora (E.: 7).*

Uno de los coordinadores expresa la forma de llevar a cabo el proyecto al responder qué hacen, cómo y por medio de quiénes. Como parte de la metodología utilizada, los

coordinadores del CCB involucran una capacidad crítica desde su inicio formativo, con una mirada de preocupación por el otro, al haberse posicionado como un espacio de encuentro y comunicación acorde a un contexto post-dictadura, permeado por la desconfianza del Estado. Pensar en el otro, implica pensar en el público como estrategia incluyente de trabajo, no siempre recurrente en la práctica teatral y con un sentido para el teatro comunitario, ya que involucra una capacidad de acción comprometida *nosotros siempre partimos de los vecinos*.

*Empecé a estudiar teatro y ahí conocí a mis compañeros. O sea yo tenía la idea de hacer algo que sirviera, era comienzo de la democracia. Empezaban muchos grupos en las plazas en los años 80's, yo decía ¡qué libertad de venir a la plaza, cantar!. De entrada hubo esa base nuestra, de "no nos la creemos que somos los artistas que venimos a" (...). Siempre reuniéndonos con otros. [...] ya empezaba esta cosa del teatro grupal donde vos te puedas formar (...).*

*Corina, coordinadora (E.: 3).*

*Son tres las bases de este proyecto: lo interesante (lo que hacemos), lo verdadero (por quiénes está hecho) y lo de calidad. Además es una demostración, [...] y una invitación a sumarse. El tipo que está actuando es la maestra de tus hijos, el panadero. Nosotros pensamos cuál es el papel del público en la obra y que tipo de público es.*

*Néstor, coordinador (D.C., 04/07/14: 28).*

Además de dicho involucramiento con la población local en presentaciones, el CCB implementa recursos de creación donde la suma de experiencias vividas se discute en asambleas para ser utilizadas en la dramaturgia. Esta acción colectiva tiene relación con el concepto de agente (Madoery, 2008), al generar conocimiento contextual y relacional, que solventa una necesidad local de espacios de ciudadanía activa y nuevas formas de participación en el territorio. Considerando al CCB, como un espacio no convencional de participación local, donde por medio de la creación teatral se debaten problemáticas cotidianas que inciden en la transformación social.



*Se realizan encuentros de dramaturgia cada que se va a realizar nuevo espectáculo, se elige un tema, se busca información y se tiran ideas de lo que se quiere decir, un grupito le pone música a las letras.*

*Joaquín, vecino-actor (E.: 4).*

*Siempre hablamos de lo que pasa afuera, lo cotidiano, previendo que no sea una obra que caduque en su contenido. [...] en el Loquero se retrata a personajes locos, como los que hay en el barrio. No podemos hablar de algo que no conocemos.*

*Néstor, coordinador (D.C., 14/04/14: 31).*

*Sobre un proyecto con medio ambiente, tomamos una calle [...] actuamos en distintas casas; [...] las decisiones las tomaban los espectadores, paraban cuando veían algo que estaba mal y cómo solucionarlo. [...] tratábamos de que después pudieran coordinar inclusive acciones comunitarias, pasarse los teléfonos.*

*Gala, vecina-actriz (E.: 6).*

A la sociedad civil se le invita a formar parte de la toma de decisiones sobre servicios y atavíos cotidianos, generando espacios de socialización y diálogo que alientan la construcción de lazos ciudadanos. A lo que Putnam, en Urteaga (2013) sostiene que las relaciones de confianza y compromiso cívico aprendidas en asociaciones crean un capital social que influye en el desarrollo económico y en el desempeño de las instituciones democráticas. Miembros de asociaciones están mucho más dispuestos que los no miembros a participar en política, a pasar el tiempo con los vecinos, expresar confianza social, etc. (Kliksberg, 2000). Así el teatro comunitario se torna un medio que conduce a la innovación en cuanto a estrategias de resolución de diversas problemáticas materiales y culturales de la localidad involucrada (Klein, 2012). También “el teatro para armar” del CCB, incide en la participación reflexiva de la sociedad civil pero esta vez con temáticas incluso polémicas como el VIH y el abuso sexual. Se deriva del “Teatro del Oprimido” iniciado en los años 60’s, que abarca la representación de las injusticias habituales. Sin embargo “Los Calandracas”, el grupo de coordinadores del CCB, añade rigurosidad a la técnica antecesora y rompe la lógica opresor-oprimido;

mediante las profundidades de cada personaje representado, muestra un reflejo contundente de los prejuicios y estereotipos comunes. Este trabajo articulado crea conocimiento contextual con base en las formas heredadas y los saberes populares, adecuándose a experiencias locales que sirven como espejo de la realidad, brindan verosimilitud y generan un impacto reflexivo en la sociedad. Es decir, que se desarrolla la capacidad de actuar e innovar de la sociedad espectadora por medio también de su inventiva individual y colectiva (Klein, 2012); siempre y cuando las instituciones que contratan a los Calandracas tengan una ruta de trabajo precisa posterior a dicha reflexividad, para continuar formando a sus trabajadores, alumnos o población dirigida.

*En el Teatro del Oprimido, lo central es el hecho. Nosotros siempre decimos ¡sí tienen que ser actores!, nos importa cómo está hecha la escena. Tenemos temas durísimos, como el abuso sexual a menores. [...] El efecto sería que el que lo vea no crea que esto no pasa. [...] Había un médico que decía ¡yo desde que los veo a ustedes atiendo de otra manera! eso fue bárbaro.*

*Corina, coordinadora (E.: 5).*

*Lo que hacemos es un patadón, mostrar ciertas cosas que están pasando. Alguien nos llama para generar apertura, porque va a trabajar la comunicación, la prevención. [...] hacemos una investigación sobre la temática que ellos quieran. Para defender actoralmente lo que está pasando[...] uno tiene que saber desde los saberes populares hasta “tengo un hijo, sé cuándo tiene fiebre”.*

*Néstor, coordinador (E.: 4)*

#### **5.2.1.4. Procesos de gestión organizacional del Circuito Cultural Barracas.**

La agrupación gestiona su quehacer interno a partir de diversas estrategias como el conjunto de normas y reglas que posee para resolver los conflictos. Las formas cómo se organiza para liderar las tareas por medio de perfiles en la coordinación y presentación del espacio, los procesos de diálogo, la comunicación y la toma de decisiones, así como las proyecciones a futuro que integran asambleas y reuniones, además de los métodos de solvencia y gestión de recursos. La forma de hacer y coordinar el CCB incluye el

sistema normativo mediante el cual se rigen los integrantes y contribuye a disponer de un buen clima de trabajo. Contempla las reglas explícitas, aquellas formuladas de manera precisa, conocidas por todos en el grupo e inclusive en ocasiones escritas; y las normas implícitas, que se gestan en el trato cotidiano y que se sobreentienden. También otorga indicaciones de la disciplina teatral emitidas verbalmente, como ceder el personaje a otro integrante, dejar el vestuario en su lugar, recoger objetos al finalizar la obra y tener un orden para el servicio de los demás.

*Si uno no avisa que ese día no puede actuar, la obra se afecta hay que sustituir a ese actor y Corina tiene que lidiar con cómo resolverlo.*

*Virginia, coordinadora (D.C., 15/11/13: 9).*

No obstante en la interacción cotidiana principalmente se promueven y construyen reglas implícitas, que gracias a la sinergia del aprendizaje transmitido de las generaciones con mayor experiencia a los recién llegados, normalmente se generan de tiempo en tiempo en un ambiente donde no se necesita evidenciarlas. Madoery (2008), agrega que dichas lógicas institucionales proveen sentido al entendimiento respecto de lo que es legítimo o razonable, y son los parámetros de los que depende la acción. En efecto, si bien la apertura observada en el CCB es amplia, en ocasiones han puesto límites a los participantes, sobre todo a los recién llegados.

*Cuando Talento llama la atención, explica el porqué. Las reglas nacen de la convivencia. [...] Las cosas se hablan o las que no llevan un tiempo pero al final se hablan.*

*Gala, vecina-actriz (E.: 14).*

*Fue la única vez que hubo que decirle a alguien ¡mira, este no es tu lugar!. [...] me decían los compañeros, va al baño y fuma; era super descalificador, la gente no lo quería. [...] yo decía mira te confundiste de lugar y lo entendió. Después tuve un pibe que robaba [...] nosotros no podemos hacer teatro terapéutico, somos muchos.*

*Corina, coordinadora (E.: 13-14).*

*A veces los jóvenes cuestionan, entonces Talento convoca a asamblea para hablar los desacuerdos. Hay ciclos donde se empieza a faltar o*



*bajar la energía, se toman un descanso y vuelven. Hasta hace año y medio se hacían asambleas una vez al mes.*

*Petra, vecina-actriz (D. C., 07/12/13: 10).*

Estos discursos constatados reflejan mecanismos de diálogo constante, supervisión de los procesos relacionales internos a la agrupación y retroalimentación directa entre los integrantes, en un margen de apertura donde rigen valores como el respeto, la equidad, la tolerancia y la solidaridad. Por otro lado, el CCB cuenta con reuniones formales de concertación, traducidas en asambleas participativas, llevadas a cabo con diversos objetivos: planificación y diseño de presentación de obras, organización de logística y participación en eventos, gestión y delegación entre integrantes de responsabilidades legales, entre otras. Sin embargo actualmente carece de aquellas generadas para retroalimentar tanto el desempeño de los coordinadores como la participación de los vecinos-actores. *Mariana tiene nódulos en la garganta, casi no debería cantar pero decide estar. Todos en el CCB sabemos esas cosas pero no se hablan, refiere un integrante (D.C., 07/06/14: 59).* Necesidad que se evidencia en la socialización continua, pues involucra un doble esfuerzo de los participantes, verbalizar las observaciones hacia los coordinadores y que los señalados acepten el desacuerdo.

*P. coordina el baile de murga. Ahora me animo a enfrentarlo y decirle lo que no me gusta. A veces se enoja y nos reta. [...] los otros coordinadores no creo que se hayan enterado. Por P. hubo chicas que se fueron de la murga, está mal porque tiene que [...] compartir la dirección. Néstor también es autoritario; nos dice “entren en segunda vuelta del segundo ritmo” y lo hacemos pero como no le gusta lo cambia. Varias veces se lo habrán dicho. Pato y Néstor los primeros meses están más atentos, después pasa el tiempo y vuelven a sus mismas formas de ser.*

*Joaquín, vecino-actor (E.: 4-6).*

La manera como circula la comunicación en el CCB es variada. Continuamente se invita a la población a ser parte de, informándoles días y horarios, ya sea de manera



verbal o por redes sociales, además de encomendarles la labor de promoción a todos los integrantes, *nos vamos pasando la bola*. Se utilizan las mismas formas para la comunicación interna con los vecinos-actores. Por lo que las Tecnologías de Información y Comunicación, mediante la formación de redes electrónicas como internet, facilitan enormemente la conformación de sinergias entre organizaciones y la sociedad civil, además de mejorar el flujo de información y visibilidad competitiva. De otra forma, en la actualidad, lograr un impulso permanente de desarrollo no sería posible (Boisier, 2003).

*La mayor difusión nuestra es el boca a boca. Pasa que después nos buscan, tenemos una página, tenemos un facebook, tenemos eso.*

*Corina, coordinadora (E.: 17).*

*Me enteré que Gabriela incursionaba en el Circuito y después que debutaba en “El casamiento” tal día. Casualmente por otro lado tomé un taxi y el taxista era del Circuito, no sé, como hablando llegué.*

*Sonia, vecina-actriz (E.: 4).*

En otros términos, ejercer el liderazgo de una organización y construir sinergias colaborativas en los procesos de gestión, se logra también, a partir de la coordinación basada en los perfiles y la administración de recursos, es decir, tener claridad del capital humano y material que se dispone y lo que hace falta para consolidar en tiempo y espacio las propuestas de trabajo. La manera en que el CCB sustenta el proyecto, va desde la venta de taquilla, presentaciones del Teatro para Armar a escalas locales y nacionales, cuotas de donación del sistema Amigos del Circuito y subsidios gubernamentales. Casi nula es la incidencia de la iniciativa privada en sus propuestas. Desde su inicio el CCB ha alquilado espacios que fungen como sedes. A partir del año 2000, por un galpón en la zona postergada de Barracas, ha pagado un alquiler elevado y en continuo aumento. Sin embargo, la agrupación obtiene ingresos por los derechos de autor de cada obra y por hacer fiestas barriales donde además de exponer sus presentaciones *a la gorra*, cuenta con un servicio de cantina. No obstante, la

recuperación de ingresos a través de la venta de taquilla varía, hay temporadas abarrotadas y otras en las que sólo se hace una presentación semanal. Por otro lado, para poder recibir los subsidios en *cosas muy específicas que no siempre se necesitan o que llegan tres meses después* a partir de firmar un contrato, el CCB debe tener validez legal y formar una comisión. Ésta es integrada por la presidenta, la secretaria, el tesorero, el revisor de cuentas y sus respectivos suplentes, los cuales tienen una rotación anual de puestos, y son elegidos por los vecinos-actores. Ahora bien, la coordinación del CCB se organiza de forma distinta debido a las necesidades de gestión, incluye al director, a cuatro coordinadores, la administradora y una encargada de limpieza; estos son contactados y contratados mediante redes personales de los coordinadores iniciales, es decir, a través de la inclusión progresiva de personas de su confianza (Vázquez Barquero, 2005). Cada perfil cubre varias funciones acordes a sus habilidades y preferencias; el director lidera los procesos de dramaturgia, redacción de documentos, gestión de trámites y cuentas bancarias, además de realizar los acuerdos político-institucionales; las coordinadoras atienden la labor docente, al igual que las gestiones administrativas, de proyectos, y de promoción en redes sociales y en MMC; el coordinador se encarga igualmente de la labor docente y musical; finalmente, la administradora está al pendiente de la caja chica y el inventario. En efecto, el aprendizaje gestivo que surge de estas experiencias, también construye una densidad de saberes organizacionales concebidos desde la necesidad, la creatividad y la fortaleza colectiva, que contribuyen en un beneficio para la localidad (Klein, 2012).

*El Circuito y Catalinas Sur pidieron un subsidio a la Fundación Avina para que financiara una oficina de recursos compartida. Nos capacitamos en formulación de proyectos y fundraising. Ahí tomé más capacidades, [...] porque si no estábamos con lo inmediato.*

*Mariana, coordinadora (2ª E.: 2-3).*

*Estos últimos años han sido duros, en el 2012 nos quedamos en quiebra. Buscamos subsidios porque es la única forma de funcionar, [...] a veces son dimensiones de dinero delirantes, [...] se tuvieron que dar tres mil*



*pesos por ser inquilinos. Con la responsabilidad de microcréditos un porcentaje va para honorarios y cambiamos las computadoras. Vino inspección a controlar, reparar todo lleva tiempo [...], los reflectores, los planos. Les debemos todavía a algunos compañeros, también había deudas externas que las pagamos, como a Patricios y a Catalinas, lo hacemos de a poco pero lo tenemos muy en cuenta. Llega diciembre y nuestros pozos casi están en cero.*

*Ricardo, director (D.C., 30/04/14: 36-39).*

*Uno de los mayores retos es conseguir recursos. [...] formás gente y si no se pueden sostener, se tienen que ir. [...] y los mismos nos quedamos, somos gestores y docentes, todo, entonces necesitamos un salto importante de apoyo. Queríamos hacer una mega escuela de teatro comunitario, pero así no fuera eso, una institución donde pudiéramos ser más. Sabemos que en Latinoamérica existen.*

*Mariana, coordinadora (E.: 7-8).*

De esa forma, refiere Klein (2012) que tanto las habilidades personales, la formación y la experiencia de campo anteriormente mencionada, se combina de manera multifuncional para formar un conjunto de destrezas que superen dificultades puntuales relacionadas con el desarrollo local; la precariedad constante de los recursos disponibles y la irregularidad con la obtención y/o requisitos de apoyos financieros, entre otras. Por lo que a su vez, esta capacidad de afrontar la frustración y el desaliento se relaciona con el compromiso, la concertación y las alianzas necesarias para el logro de los proyectos; además de la comprensión de los alcances y limitaciones para solicitar patrocinios. Si bien, es un hecho que la limitante económica les impide integrar capital humano remunerado que aligere la carga de trabajo e integre proyectos delegados en ese margen.

*Estos proyectos tienen dos fundamentos: independencia y autogestión; nuestro accionar no está teñido por ninguna imposición. Hay que tener cuidado, muchas veces uno cree que está haciendo un hecho distinto pero con el mismo envase de la cultura dominante.*

*Ricardo, director (E.: 5).*

*Tampoco vamos a pintar la fachada que diga Coca-Cola pero estaría bueno que diera unos milloncitos para financiar proyectos como este.*



*Mariana, coordinadora (2ª E.: 7-8).*

Debido a la saturación cotidiana de trabajo de los gestores del CCB, también hay dificultades para la capacitación y realización de planes estratégicos a largo plazo. A propósito, también se vislumbra la necesidad de diversificar su quehacer y lograr conformar un espacio productivo que les genere capital financiero estable.

*Estoy en el área de comunicación y debería tener más formación con el tema de redes sociales, que nuestra página tuviera mayor visibilidad [...]. Tendría que haber una persona que se dedicara a eso, [...] alguien que nos ayude a conceptualizar nuestra práctica, por eso uno también está en tantas luchas.*

*Corina, coordinadora (E.: 16).*

*En el 2013 empezamos a mejorar [...] recuperamos el teatro para armar, lo empecé a vender. Me cuesta un montón proyectar, estoy tan metida en el día a día [...] tendríamos que tener una pata en un área más empresarial, [...] un restaurant, cualquier cosa con una onda particular, un jardín de infantes, nada de lo que te digo da mucho (risas), no soy muy buena para los recursos. [...] porque lo veo muy difícil seguir así mucho tiempo más.*

*Mariana, coordinadora (2ª E.: 8-12).*

*Pienso que vamos a terminar teniendo un proyecto propio, sí o sí. Nos ponemos metas siempre. Entre más hacemos [...] más sucede.*

*Néstor, coordinación (E.: 10).*

Claramente se refleja el desafío que los coordinadores del CCB tienen respecto a la solvencia de la organización, al idear y planear estrategias alternas a mediano plazo que contribuyan a distender la constante preocupación de obtener recursos además de las vías propias del quehacer teatral comunitario. Situación que se aligera al percibir la flexibilidad que la organización tiene para poder tener cambios tecnológicos y económicos (Vázquez Barquero, 2005). La ruta de sostenibilidad y crecimiento de las organizaciones de la sociedad civil es escabrosa, por un lado mantienen fines sociales incluyentes, y por el otro, se tiene el dilema constante y difuso de un fin comercial que

aunque no sea la esencia del proyecto, se proyecte como un camino que brinde estabilidad financiera, es decir, se posibilite mediante una micro-empresa social.

### **5.2.2. Liderazgo socio-territorial: vinculación del CCB con organizaciones e instituciones en diversas escalas.**

Como ya se ha señalado, el perfil del líder va más allá de la gestión organizacional: muestra una tendencia a comprometerse en la generación de una dinámica colectiva del desarrollo que involucre la identificación y la concertación territorial hacia contextos más amplios. Aunado a ello, el CCB autodenominado “territorial” incide en la localidad donde tiene su sede y en otras escalas, nacional e internacional; además, constantemente comparte y replica saberes, ya que los integrantes insisten en *que cada lugar pueda tener su teatro comunitario y que la idea se contagie* para fortalecerlos. Si cada quien se encarga de su propio entorno socio-territorial, se fomenta la colaboración y sumatoria de conocimientos más que la competencia, que son capacidades relacionales y gestoras indispensables para el desarrollo local (Madoery, 2001).

*El Circuito está conectado con muchas organizaciones, integramos una red que llega hasta México, tratamos de ir a congresos.*

*Ricardo, director (D.C., 17/03/14: 20).*

Para explicar las alianzas y las sinergias que el CCB articula socio-territorialmente con diversos actores, se realizó un mapeo codificado de acuerdo a tres escalas: local, nacional e internacional, además del tipo de relación, profunda, esporádica e incipiente, y la temporalidad inicial de vinculación, a partir de los 90's, década de los 2000's, ó desde el año 2010 en adelante. Con lo cual se sostiene que el gobierno, debido a su responsabilidad como articulador institucional, es el actor que más alianzas de colaboración realiza con este tipo de organizaciones del tercer sector, como lo es el CCB. Aunque para consolidar su labor, el CCB ha encontrado en las redes un soporte de intercambio y concertación, herramienta también para solicitar al Estado, políticas

culturales que protejan y promuevan la cultura comunitaria. A continuación se muestran las figuras gráficas, divididas por tipo de actor y la respectiva explicación.

#### ***5.2.2.1. El CCB en vinculación con Organizaciones de la Sociedad Civil.***

Las vinculaciones con este tipo de actores, se muestran en la Figura 1. A nivel local, una de las organizaciones de Barracas con las cuáles el CCB está en colaboración continua es el Archivo Histórico E. Puccia, de la Asociación Fraga, dirigido por una vecina-actriz que apoya al Circuito en la difusión. Este Archivo, conforma además, junto con el director del CCB y otros actores, la Junta de Estudios Históricos de Barracas. A través de estas articulaciones, el director del CCB consulta una diversidad de documentos y fotos para, con datos específicos de la historia local, brindar solidez a la dramaturgia teatral. Por otra parte existen organizaciones locales como el Rotary Club y el Club de Leones que tienen un vínculo nulo actualmente con el CCB, debido a la diferencia de enfoque para abordar a la sociedad civil: *pagan a artistas para que hagan espectáculo, que se vea que hay dinero, pero no movilizan la imaginación del vecino. Gala (E.: 4).*

También se han llevado a cabo colaboraciones excepcionales con el CCB, solicitudes de cineastas independientes como Francis Coppola para filmar escenas de las obras e incluirlas en sus productos audiovisuales, además de escritores interesados en la labor del teatro comunitario.

*Una parte de un documental se va filmar acá. El director vio “Zurcido a Mano” y le llamó la atención la escena de la autopista. Tratará el tema de la dictadura y quiere que haya algo de “Zurcido a mano”; incluso irá a la EX-ESMA para investigar (...).*

*Ricardo, director (D.C., 30/04/14: 37).*

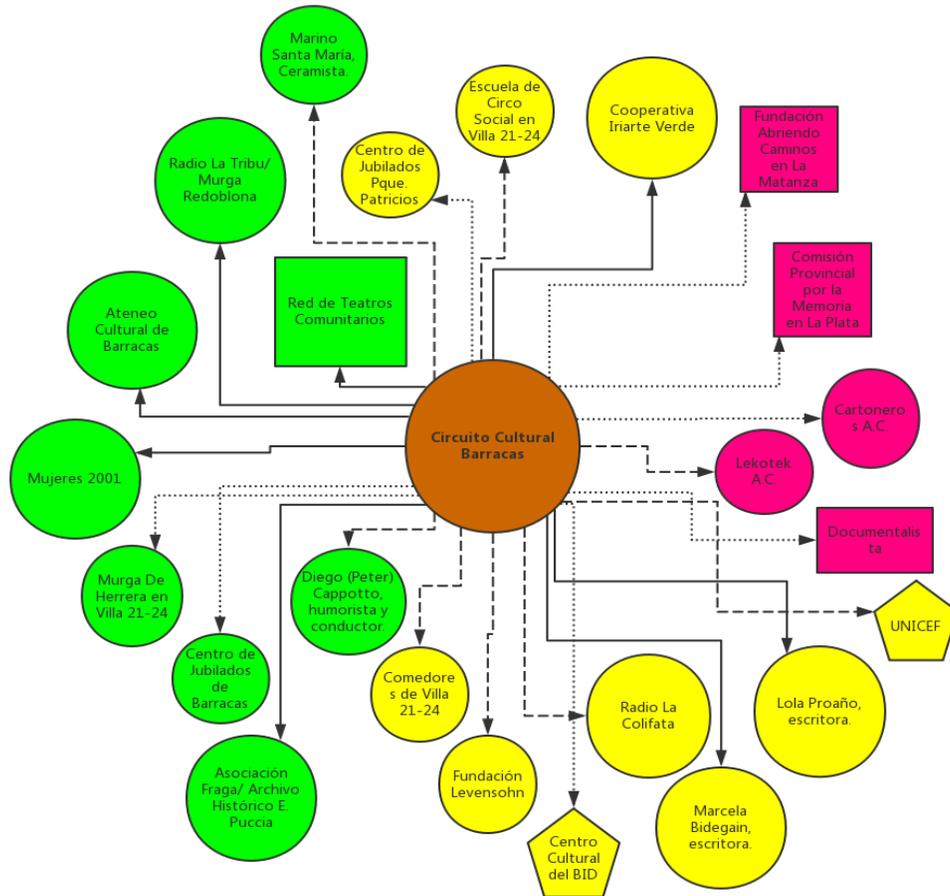
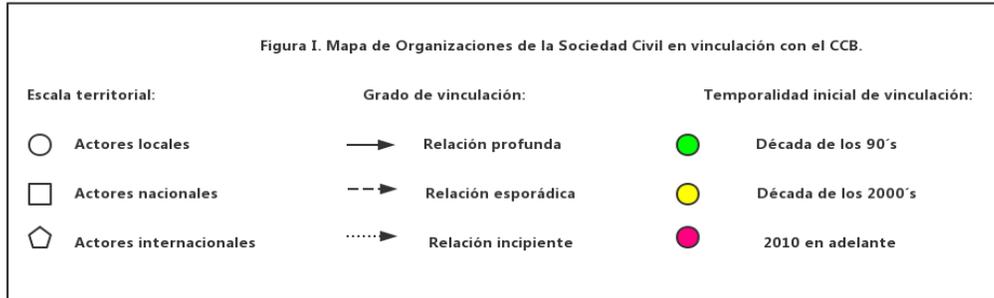


Figura I. Mapa de Organizaciones de la Sociedad Civil en vinculación con el CCB

La obra “Zurcido a Mano” revela las dificultades vividas por los vecinos de barracas en tiempos de la dictadura. Este tipo de dinámicas, señalan que el CCB colabora en la difusión y revelación de procesos históricos al involucrar a diversos actores incluso de talla nacional e internacional en la circulación de hechos pasados argentinos que dejaron marcas sociales, políticas y económicas en la población. En otro orden, aunque el Circuito difunde intensivamente su propuesta, no siempre las solicitudes de apoyo son acertadas, especialmente cuando intenta tocar las puertas de organizaciones de incidencia internacional, quienes les solicitan una serie de documentos probatorios sin llegar a tener un diálogo presencial con los proyectos convocados. En esos momentos, el grado de competencia aumenta y las probabilidades de ser aceptado disminuyen. Los casos de intento fallido de acercamiento del CCB han sido con fundaciones como Air France, Carrefour, Avon, Casa América Catalunya, IAF Inter-American Foundation y Misereor obra episcopal de la iglesia católica alemana para la cooperación al desarrollo. Además de la no selección, al aplicar a proyectos convocados por UNESCO y a los Premios Dubai, Mejores Prácticas de ONU-Habitat.

*Ashoka no nos aceptó en su plataforma, le interesan proyectos sumamente llamativos en cuestión de problemáticas, como “chicos vulnerables” o “mujeres con verrugas”.*

*Mariana, coordinadora (D.C., 26/04/14: 34).*

*(...) le terminaron dando el premio a mujeres al borde del suicidio a determinado país, aparte es mundial y es competir con África. No está visualizado que el arte sea una necesidad [...]. Muchas veces busco recursos y no estamos en el mapa. [...] es difícil que a la Argentina le den un proyecto, y dentro de Argentina a Buenos Aires y a un proyecto cultural. Siempre van a priorizar [...] cuestiones más asistencialistas.*

*Mariana, coordinadora (E.: 8).*

El posicionamiento internacional de los países en cuanto a la proyección de sus condiciones estructurales también afecta o intercede en las políticas culturales. Que se priorice la atención de asistencia a la pobreza tiene que ver con una necesidad pero

también con estándares hegemónicos que rigen en lo global los intereses y preferencias de atención. Además de ello, como lo refiere la coordinadora del CCB, nuevamente damos cuenta de que la cultura se continúa proyectando bajo el sustento de contemplación estética de las bellas artes y no como herramienta de cambio colectivo. A diferencia de dichas experiencias, la Fundación Suiza “Avina” mostró compromiso, si bien *eran muy rigurosos los informes de rendición de cuentas y de avances*, se inmiscuyó con el territorio, generó alianzas *de arte y transformación social*, otorgó conocimientos a los coordinadores, e inclusive apoyó financieramente a teatros comunitarios involucrados con la población, como el CCB. Otra de las vinculaciones acertadas se gestionó con El Centro Cultural del BID, quien los financió *en una ocasión pero con un fondo bajo pues dentro de sus cláusulas no pueden volver a financiar a la misma organización*. Además, el CCB a través del Teatro para armar llevado a escuelas y hospitales, tuvo en distintas ocasiones una colaboración con UNICEF, proyecto que se coordinó también con *la Secretaría de Salud, de Educación y de Cultura de Argentina*. Para organizaciones como el CCB, que buscan generar alianzas, es importante además de solicitar por escrito apoyos financieros, conocer contactos internos en este tipo de organismos, contar con redes personales con las cuáles el diálogo sea inmediato.

*El contacto en UNICEF nos conocía por el tema que trabajamos en salud, era una pediatra también de la Asociación Argentina de Pediatría. Trabajaba en UNICEF y al estar en los dos lados hizo el vínculo. Cuando se jubiló perdimos el contacto con UNICEF.*

*Mariana, coordinadora (E.: 5).*

En efecto, el CCB ha encontrado organizaciones sociales en distintas escalas con las cuales fortalecer la labor artístico-comunitaria, hacer eventos públicos en conjunto, compartir conocimientos, difundir y lograr legitimar su propuesta además de recibir apoyos financieros y con algunas de ellas formar parte de redes en común. Se aclara que el CCB tiene un lazo profundo y continuo con los teatros comunitarios del país y exteriores, sin embargo esa alianza será tratada en el apartado de vinculación con redes.

#### ***5.2.2.2. El CCB en vinculación con Instituciones Gubernamentales.***

La relación a escala local del CCB con el Centro Metropolitano de Diseño (CMD) más que promovida por la confianza o acuerdos operativos, se mantiene por la “necesidad” de hacer eventos en conjunto, por ejemplo *hacer fiestas en la calle se ha vuelto muy caro* y requieren apoyo financiero para *el pago de los seguros*, resolución de trámites de forma más efectiva, además de tener el interés por *hacer una relación con las instituciones del barrio* y llegar a una mayor cantidad de población local. Ambos actores están en cercanía geográfica y en constante comunicación; en el tiempo en que el Circuito debió restaurar de urgencia su galpón, el CMD lo apoyó con el préstamo de su auditorio. Sin embargo el apoyo obtenido involucró gastos no contemplados al CCB, *para hacer las obras tenía que pagar seguros, más el equipo de luces que salía en dos mil pesos por función, era muchísima plata (Joaquín, E.: 8)*. Sumado a ello, los coordinadores del CCB perciben al CMD como un proyecto exógeno al barrio y no acorde a las necesidades locales *sino en favor de la ciudad como referente nacional e internacional del diseño*.

Por otro lado, el CCB ha logrado realizar colaboraciones locales y nacionales esporádicas y efectivas por medio del Teatro para Armar, con el Ministerio de Educación, Consejo de los Derechos de Niñas, Niños y Adolescentes, Secretaría de Salud y SENAF. Asistiendo a un sinnúmero de escuelas, hospitales de la C.A.B.A y provincias nacionales. Asimismo, el Ministerio de Desarrollo Social otorga un subsidio constante al CCB por contribuir a desarrollar el Plan Anual de Integración de Vecinos y trabajar con Jóvenes en Situación de Riesgo. Otra vinculación local clave ha sido PROTEATRO, del Ministerio de Cultura, que a través de ciertos requisitos, y posibilidades de subsidio de acuerdo con costos de producción, gastos de infraestructura, gira, material de trabajo y pago al director, colabora anualmente con la supervivencia de actividades teatrales sin fines de lucro, como el CCB (Ministerio de Cultura, 2016).



*Dijeron que nos apoyarían con pagar el alquiler y solo me mandaron un mensajito con una palabra y en base a eso seguimos pagándolo, a la espera. Debería haber agilización jurídica y administrativa, dichas “políticas” no asisten al CCB, simplemente aprueban o no desde su oficina, no hay una verdadera comunicación y comprensión de las labores del CCB. Más que políticas públicas son recursos públicos con que contamos. En dos oportunidades se solicitaron terrenos bajo la autopista y otra un espacio semi-abandonado bajo el viaducto del ferrocarril Roca. Las tres veces sufrimos maltrato de perder el tiempo en gestiones, realizar planos, sabiendo que los funcionarios en turno no nos iban a conceder nada ya que nosotros estamos fuera de sus negociados.*

*Ricardo, director (E.: 13).*

La nueva visión del desarrollo implica prestar servicios a los actores, más que financiarlos concretamente, dotarlos con los servicios que necesitan para resolver los problemas de competitividad (Vázquez Barquero, 2005). Por lo tanto, más que subvencionarles el alquiler, el CCB requiere de un préstamo de espacio en comodato, solicitado al gobierno en diversas ocasiones y al cual se le ha hecho caso omiso. Si bien PROTEATRO es un programa cultural público, presenta ciertas informalidades, además de brindar en el trato operativo poco reconocimiento a la labor del CCB. No obstante, el Ministerio de Cultura es la instancia gubernamental local que con mayor cantidad de programas apoya al CCB; otras de ellas son: PROTEATRO, Programa del Carnaval Porteño y Ley de Mecenazgo.

La Ley de Mecenazgo, *permite que las empresas deriven el diez por ciento de su aporte a proyectos culturales declarados de interés por el Consejo de Promoción Cultural*, siendo la única forma eficaz de convivencia del CCB con empresas como TELECOM y PETROBRAS. En ese sentido, el gobierno manifiesta que este régimen “está pensado justamente para que empiecen a aportar también las empresas pequeñas, o aquellas que no suelen apoyar proyectos culturales” (Ministerio de Cultura, 2012), es decir, mediante el manejo de información provee una mejor prestación de servicios para “colocar” al territorio, en el “mapa de la globalización” (Boisier, 2003). Consciente este actor institucional del distanciamiento empresarial en las propuestas sociales, promueve

la proximidad entre ambas para favorecer las sinergias de beneficio y diálogo, otorgando nuevos espacios y formas de participación, puesto que los gobiernos locales han accedido a innovar políticamente, redefinir su rol y el de la ciudadanía (Madoery, 2008). Sin embargo, estos aportes tienen sus matices, otra muestra de ello es el programa “Carnaval Porteño”, que ha reforzado la apropiación pública de las murgas locales y el desarrollo de las agrupaciones para sus presentaciones anuales, incluyendo al CCB; aunque Ricardo, el director del CCB refiere que la evaluación gubernamental hacia las murgas y la incentivación a la mejora en las presentaciones, es precaria.

*Hay murgas reconocidas por su antigüedad, pero no por su calidad. El gobierno califica las murgas, pero la gente no se entera, entonces no hay un impulso que las presione a mejorar. El CCB está en el mejor nivel, A, sin embargo, nos presentan con las de B y C el mismo día.*

*Ricardo, director (D.C., 22/02/14: 16).*

A nivel nacional, el Ministerio de Desarrollo Social firmó un convenio con el CCB para gestionar Microcréditos a agrupaciones culturales, debido a su capacidad demostrada y a su anclaje como impulsor de los teatros comunitarios, mismos que han aprovechado la oportunidad. Esto ha sido entonces una gestión acertada, ya que el proceso de desarrollo local y nacional en esos términos, se ha visto facilitado por un clima social de confianza entre actores y una permanente adaptación de la institución pública (Vázquez Barquero, 2005). Asimismo, el Ministerio de Cultura le otorga al CCB *subsidios de infraestructura, pago de alquiler, compra de pasajes y equipamiento*; sí la organización demuestra atender problemáticas alineadas con discursos actuales, que rigen a las políticas.

*Los microcréditos sustentan encuentros de los teatros comunitarios. Se empezaron a dar a emprendedores que no tenían acceso. El año pasado incluyeron al sector cultural y nos dieron fondo operatorio, con cuotas bastante accesibles. Se arma una cadena de confianza donde la garantía es la palabra y todos los meses devuelven la plata.*

*Mariana, coordinadora (D.C., 30/04/14: 36).*

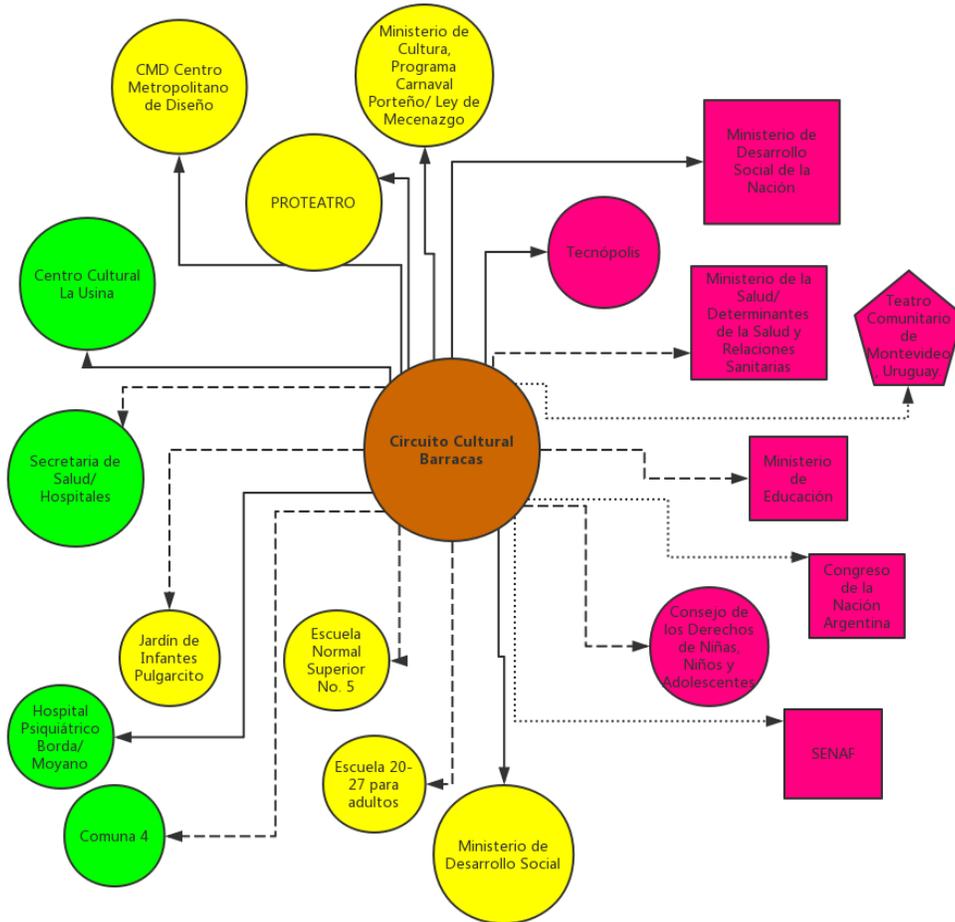
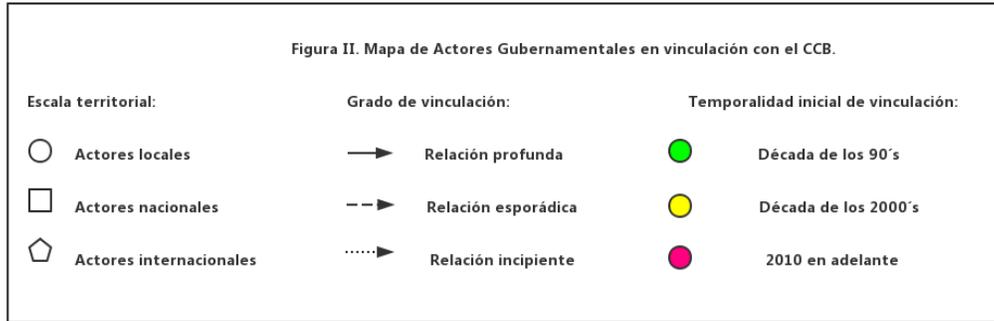


Figura 2. Mapa de Actores Gubernamentales en vinculación con el CCB



*No recibimos ningún apoyo continuo [...]; tenemos que disfrazarnos de teatro independiente y enfatizar el trabajo con “jóvenes en situación de riesgo” para llamar la atención. [...] en el fondo el Estado desconfía de las construcciones comunitarias, no las alienta. Una política social adecuada sería que el Estado nos apoyara por lo que hacemos; producción artística comunitaria que contribuye a la construcción política y de ciudadanía, por eso sería conveniente que el Circuito tuviera acceso a una parte del dinero público.*

*Ricardo, director (D.C., 13/02/14: 11-12).*

No ha sido sencilla la tarea del CCB, un perfil obstinado ha debido tener para ser más tomado en cuenta en las agendas estatales, prueba de ello es la invitación realizada por Tecnópolis tanto al CCB como a Catalinas Sur de La Boca, a presentar sus obras donde llenaron auditorio. Además de aparecer en la página virtual de Promoción Cultural del Gobierno de la C.A.B.A.<sup>8</sup> como uno de los quince programas que se ofertan a cibernautas. El Estado argentino sienta ciertas bases para que a partir de ello el teatro comunitario prevea su campo de acción y continúe, sin embargo hay inconsistencias en la relación mutuamente necesaria y sin garantías, con intereses no armoniosos como refiere Madoery (2008), ya que en ocasiones los subsidios anuales demoran, no pudiendo planear a largo plazo, haciendo que la organización navegue en la incertidumbre, *por eso estamos en tantas luchas*. Una de las leyes por las que ha abogado el CCB es la de Promoción del Teatro Comunitario, presentada hace dos años y aprobada por la Legislatura porteña en diciembre de 2014, que protege, promueve y difunde al teatro comunitario en la C.A.B.A; paso medular en el reconocimiento de su trabajo en el campo cultural (Gómez, 2015).

*Se creó el Registro de Grupos de TC, se estableció régimen de subsidios con el objeto de ayudar en los gastos que demanda la producción y*

---

<sup>8</sup> Se hace referencia al CCB “como consecuencia de una intención muy clara por parte de Catalinas y Barracas de propagar esta experiencia hacia otros barrios de la Capital, así como a ciudades y pueblos del Interior, aparecieron numerosos grupos más, varios de ellos durante 2002 y en años posteriores [...]” (Ministerio de Cultura, 2016).



UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE  
SAN MARTÍN



*difusión de la práctica teatral, el alquiler y mantenimiento de espacios, honorarios, etc. Así como estar eximidos del impuesto inmobiliario y tasa retributiva de los servicios de ABL. Somos once grupos en la Ciudad. Este año pinta una buena meseta.*

*Ricardo, director (D.C., 30/04/14: 36).*

En el 2012 y 2013, representantes culturales del Colectivo Pueblo Hace Cultura, entre ellas el CCB, presentaron ante el Congreso un plebiscito para que el Estado logre destinar el 0.1% a cultura por medio de la Ley de Apoyo a la Cultura Comunitaria, Autogestiva e Independiente (Prato y Segura, 2014). Propuesta que derivó formalmente en un debate nacional, el “Anteproyecto de la Ley Federal de las Culturas”, que entre las peticiones previas también contempla la representación de las provincias en el gobierno de las culturas, a través de un Consejo Federal y la participación de colectivos y trabajadores de las culturas mediante un consejo asesor artístico y cultural (Ministerio de Cultura, 2016). Estas son acciones de un liderazgo concertado que incide en las políticas, además de negociar que la cultura sea vista como un derecho humano y una condición para la democracia y el desarrollo de los pueblos, mismas que reivindican el rol activo del Estado como garante de los derechos mencionados.

Para finalizar, se menciona que el CCB tuvo una nula respuesta por parte de instancias gubernamentales internacionales como la Comisión Europea, la Embajada de Canadá, la de Australia, y la AECID, debido a los complejos requisitos del plan de trabajo del proyecto, así como sus respectivos intereses de selección. Evidentemente el Estado ha sido quien mayor soporte ha dado al CCB. Aunque se menciona una burocracia y un distanciamiento latente por parte de las instituciones públicas hacia este tipo de propuestas culturales, los logros del teatro comunitario se han beneficiado de la visión estatal de estos últimos años en que ha habido un fuerte desarrollo cultural en Argentina, esto sumado a la primacía que da el estar en una ciudad capital. Por otro lado, los teatros comunitarios son un movimiento cultural comunitario reciente, que no obstante a que *la lucha ha sido cansada*, han ganado terreno, llegando a incidir en las

políticas culturales locales y nacionales, habiendo logrado ya la aprobación de diversas leyes para la protección y promoción de su quehacer. En efecto, la presencia obstinada del CCB, vista como una necesidad de cada territorio, abre caminos principalmente con alianzas estatales para la defensa del arte y la cultura como un derecho humano a desarrollarse por todos. Estas acciones han afianzado su posicionamiento como uno de los representantes más importantes del teatro comunitario. Asimismo, la conjunción de redes de este tipo de actores culturales ha formado parte de un proyecto colectivo, que a su vez ha generado, como refiere Boisier (1997), cierto poder político social convocante. Esta articulación colectiva, nacional e internacional se ha fundado bajo la formulación de estrategias, diálogo y encuentro de saberes, mostrando una capacidad relacional y gestiva de proximidad, que es útil en crear acuerdos específicos más allá de los conflictos, y que concluye en dos aristas: la creación de espacios de ciudadanía activa y de una nueva institucionalidad a diversas escalas.

### ***5.2.2.3. El CCB en vinculación con el sector privado.***

*“El mundo empresarial argentino no tiene visualizada la responsabilidad social”.*

*Ricardo, director.*

Con los actores privados instalados en el barrio de Barracas, el CCB ha buscado afianzar la relación en reiteradas ocasiones para hacer eventos en conjunto y conseguir donaciones, aunque la respuesta de los mismos ha sido casi nula, sin lograr un diálogo de colaboración.

*En el 2012 nos enfocamos al sector empresarial, la pata que nos faltaba. Hicimos un relevamiento super rastrillo de las empresas del barrio, de cualquier rubro y no conseguimos nada. Son empresas encerradas en sí mismas, acá deben haber conseguido un galpón más barato.*

*Mariana, coordinadora (2ª E.: 6).*

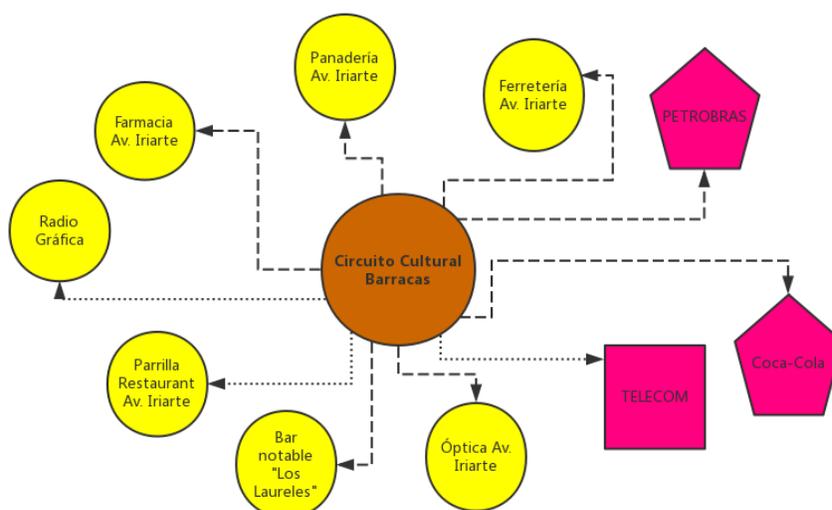
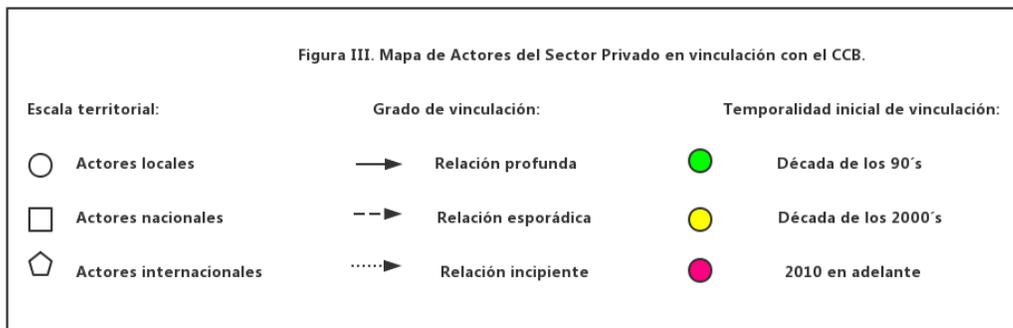


Figura 3. Mapa de Actores del Sector Privado en vinculación con el CCB

Por un lado se tienen los micronegocios: vecinos del barrio, como la farmacia, la ferretería, la panadería, la óptica y el Bar “Los Laureles”, que se encuentran en la misma cuadra que el CCB. No obstante, con algunos de ellos existe disparidad en las intenciones y los modos de interactuar con la comunidad, por lo tanto el diálogo se da a nivel indispensable, aportando sólo para material publicitario y folletería del CCB. Además, en Barracas se encuentran las grandes empresas extranjeras, que deciden instalarse debido a las ventajas de conexión y al uso de suelo rentable, como Staples.

Estas infraestructuras además de contribuir en reducir los costes de producción, estimulan nuevas inversiones privadas, y eso a su vez favorece el crecimiento de la productividad, el aumento de la ocupación, la renta per cápita y el empleo (Vázquez Barquero, 2005).

*Staples tiene un área de responsabilidad social muy reglamentada. Para que te donen material, tienes que presentar un documento, ver si algo te sirve, pedirlo. Al final, el material no nos llegó y tuvieron con nosotros poca comunicación.*

*Mariana, coordinadora (E.: 8).*

*No tienen ninguna responsabilidad, ni identidad histórica, ni comercial con el barrio que a la noche queda vacío. La empresa usa este territorio, no tiene una pertenencia. [...] si la tuviera, te visualizaría y apoyaría, haríamos cosas en conjunto de interés social. Ahora nos apoya TELECOM, que está en zona norte pero apoyarnos no les da ninguna visibilidad, por ley no pueden poner el logo.*

*Ricardo, director (E.: 10-11).*

Si bien, las empresas asentadas en Barracas pueden contribuir en mejoras estructurales necesarias para la localidad, se aprecia cómo las mismas adolecen de una colaboración inminente con el CCB para promover proyectos socio-culturales. En un alcance mayor, a nivel de la C.A.B.A., el CCB principalmente ha tenido colaboraciones relevantes con el sector privado por medio de la Ley de Mecenazgo y con el “Teatro para Armar”, como se ha referido en el apartado de vinculación con actores gubernamentales; estas empresas han sido PETROBRAS, TELECOM y MetroGAS, mediante las cuales el CCB asiste a un sin número de escuelas locales para trabajar la reflexividad con infantes y adultos. Otro actor colaborador transnacional de incidencia local ha sido Coca-Cola, sin embargo la relación del CCB con la empresa no es directa sino a través de dos de sus trabajadoras que son vecinas-actrices y quienes solicitan las donaciones reiteradamente, puesto que el gerente de la empresa ha mostrado afinidad por el proyecto; de nuevo aparece el vínculo afectivo: *el tipo vino acá muchas veces y*

*le encanta, cosa que es favorable (Sonia, vecina-actriz, E.: 9), e incluso asiste constantemente a presenciar las obras.*

En efecto, el CCB ha demostrado una propuesta intencionada de acercamiento con las empresas, sin embargo estas, a percepción de los participantes, no han visto un beneficio tangible para generar un vínculo: la visión laboral tradicional, en cuanto a una acumulación productiva y de utilidad competitiva no ha concordado con el ofrecimiento por parte del CCB de colaborar socialmente y compartir saberes y encuentros con la localidad. Justamente por eso, las empresas *no se asumen como parte del territorio*, como dice Talento, sino que sólo miran las ventajas productivas del lugar sin observar a su alrededor, más allá del deber ser que la teoría y los organismos internacionales manifiestan sobre el sector privado. Sin embargo, el Estado como eje articulador de ambos actores, mediante la Ley de Mecenazgo, ha generado encuentros y beneficios mutuos, acorde a lo dicho por Madoery (2008), referente a existir una nueva generación de políticas locales orientadas “a favorecer el surgimiento y despliegue de redes entre empresas, organizaciones e instituciones, radicadas en el propio territorio y en otros con los que existe cierta complementariedad estratégica” (2008: 63), que requiere seguir construyéndose.

**5.2.2.4. El CCB en vinculación con Medios Masivos de Comunicación.**

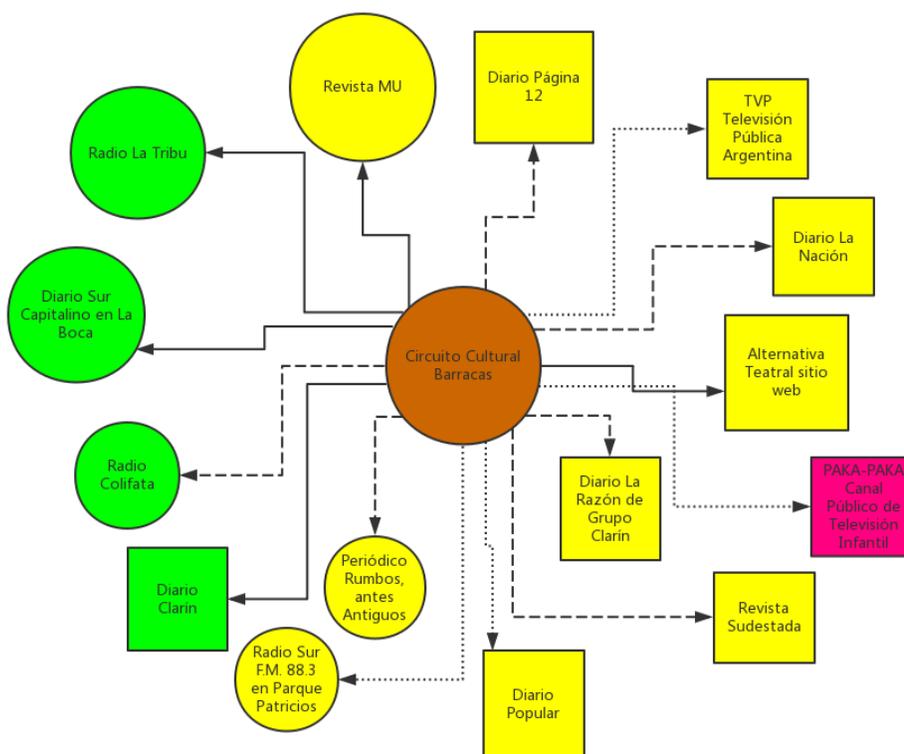
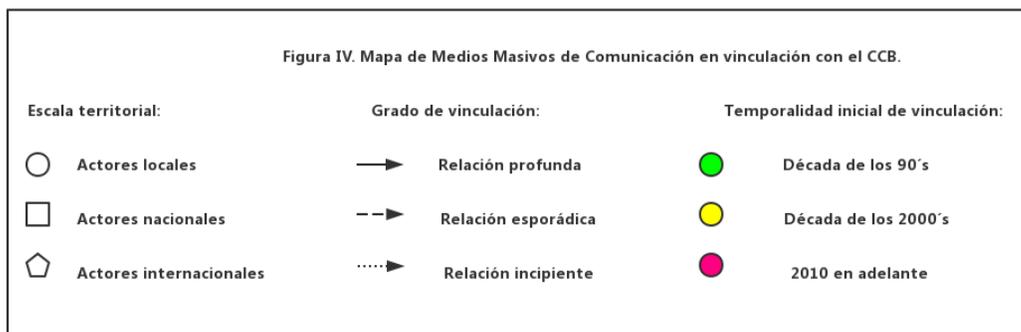


Figura 4. Mapa de Medios Masivos de Comunicación en vinculación con el CCB

La mayor cantidad de medios locales con los que más se ha relacionado el CCB se encuentran en un perímetro de distancia relativamente cercano, en barrios aledaños.

Uno de ellos es la Revista MU, medio alternativo próximo a realizar un libro sobre teatro comunitario, por lo que continuamente difunde su quehacer. Cada tanto, el CCB se relaciona con los medios nacionales de gran trascendencia y con los de vertiente cultural, como Alternativa Teatral. Sin embargo, en colaboraciones nacionales como con el Canal de Televisión Pública Infantil PAKA-PAKA, los integrantes del CCB evidenciaron la mecanicidad de la actuación comercial, reivindicando el valor que para ellos tiene ser parte del teatro comunitario por su calidez social.

*Sentí mucha soledad. A mí no me interesaba pero ellos querían filmar una abuela joven. Te ponen lo que quieren, ropa, órdenes, seis horas parada; para cuando tenía que actuar ya había olvidado la letra.*

*Mónica, vecina-actriz (D.C., 24/05/14: 53).*

Por otro lado, la competencia que existe para que *los medios de comunicación te volteen a ver y difundan*, es amplia, refiere Corina. Sin embargo, los MMC llevan una relación intermitente con el CCB, que se genera cada que la organización presenta una obra, se expone en un evento público o informa sobre alguna propuesta, a excepción de la Revista MU, que decide ir más allá y colaborar en un libro que legitime su labor.

#### **5.2.2.5. El CCB en vinculación con Redes.**

Han sido varias las redes y alianzas antecesoras a este periodo de investigación, en las cuáles el CCB se ha involucrado. A finales de los años ochenta, en Buenos Aires, nace el MOTEPO Movimiento de Teatro Popular, que congregaba a más de una docena de agrupaciones dedicadas al teatro callejero (Carreira, 1994) y donde el CCB conoció al grupo Catalinas Sur, puesto que todos eran de la zona. También formó parte de la Red de Turismo Sostenible de La Boca y Barracas *–pero fue una red impuesta, desde el principio dijimos ¡no va a andar!–*, colectivo integrado en el 2009 por más de cien organizaciones sociales, artistas, clubes tradicionales y negocios de La Boca y Barracas, agrupados por el Instituto de Cooperazione Económica Internacional (ICEI) y financiado por el Ministerio de Asuntos Exteriores de Italia, para ofrecer una propuesta

turística alternativa (Ventura, 2010). Otra de las redes barriales recientes en las que se ha involucrado el CCB, es la Red de Salud Comunitaria Barracas, donde por medio de encuentros ocasionales realizan presentaciones, mesas de salud comunitarias y mapeos de las instituciones públicas y organizaciones sociales que pertenecen.

*Cuando formamos el Circuito se fue tejiendo esto del arte para la transformación social porque también es un movimiento en Latinoamérica.*

*Mariana, coordinadora (E.: 3).*

*Las redes no siempre tienen continuidad, les cuesta mantenerse por la dificultad del dinero, sobrecarga de trabajo de los que se ocupan y la burocracia. Distintas instituciones y organizaciones de Barracas pertenecen a la Red de Salud Comunitaria, nosotros (Archivo), el Psiquiátrico Borda y el Moyano, escuelas, Talento. [...] estamos cansados, cuesta mucho y no tiene difusión, tiene año y medio.*

*Gala, vecina-actriz (E.: 3).*

En las redes normalmente se requiere de uno o varios actores que desempeñen un papel motor, aunque en las previamente nombradas: Red de Salud Comunitaria y Red de Turismo Sostenible, las relaciones entre actores son asimétricas y jerárquicas, pues algunos de ellos controlan actividades o recursos estratégicos de la red, en ese caso, el poder es un elemento nuclear de su funcionamiento a hacerse consciente junto con la integración de una visión compartida sobre los problemas locales y sus posibles soluciones (Vázquez Barquero, 2005).

Sin embargo, hay otros tipos de redes, el CCB fue uno de los iniciadores de la Red Nacional de Teatro Comunitario, en el 2003, a través de la cual se hacen encuentros anuales con más de treinta y cuatro grupos argentinos, además de algunos extranjeros. En esta red se apunta a su multiplicación y a la difusión de saberes y de formas de trabajo, donde debaten cómo expandir este modo de concebir al arte y su articulación con lo social, las formas de llegar a los sectores más desprotegidos, los modos de formación interna y grupal y la tarea del director, entre otras cuestiones (Jaroslavsky,

2008). Asimismo, esta red que conjunta a un sector común de actores sociales, ha podido sobrellevar los conflictos y las diferencias mediante planificación, colaboración, organización, compromiso, puesta en común, afecto y confianza. En consecuencia, redes como ésta representan un nexo relacional sobresaliente entre las personas y los sistemas funcionales, siendo una instancia estratégica de coordinación horizontal debido a los procesos de globalización y flexibilización posfordista y a las limitaciones de la coordinación jerárquica del Estado. Esto indica que el flujo de conocimiento e información que exige la sociedad contemporánea tiene en este tipo de redes su principal soporte (Borja y Castells, 1998).

*Las sociedades de las redes son mentirosas, el funcionamiento es a veces dificultoso (...) yo soy muy cuestionador. Nosotros hemos logrado con todos los defectos que tiene la Red de Teatros Comunitarios, que está basada en el afecto y la confianza, los representantes son autoridades morales y éticas. Tenemos que empezar a cambiar cómo visualizamos la red, [...] a uno le cuesta imaginarse que puede ser de cualquier forma, por medio de señales. [...] uno tiene que empezar a establecer qué punto de contacto emite a igual frecuencia y en eso que nos unimos, nos comunicamos todos.*

*Ricardo, director (E.: 14-16).*

Como una forma de capital social, la red permite articular diferentes recursos, mejorar la eficiencia adaptativa y consolidar mecanismos de concertación social (Lechner, 2000). Por ello, desde el 2008, el CCB forma parte también del Colectivo Pueblo Hace Cultura y de la Plataforma Puente Cultura Viva Comunitaria, que primordialmente realizan encuentros latinoamericanos y han hecho hincapié en la creación estándar, es decir, para todos los países, de la Ley de Apoyo a la Cultura Comunitaria, Autogestiva e Independiente, presentada por grupos nacionales al Congreso Argentino, la cual, después de tres años de trabajo, dió pie a la Ley Federal de las Culturas.

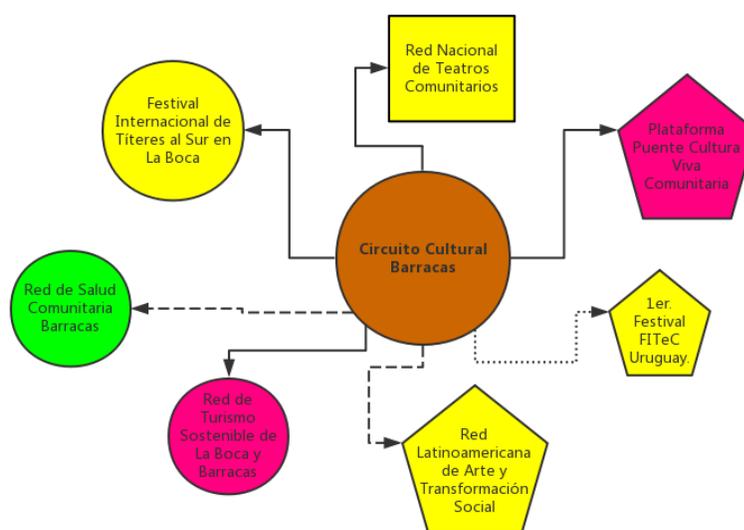
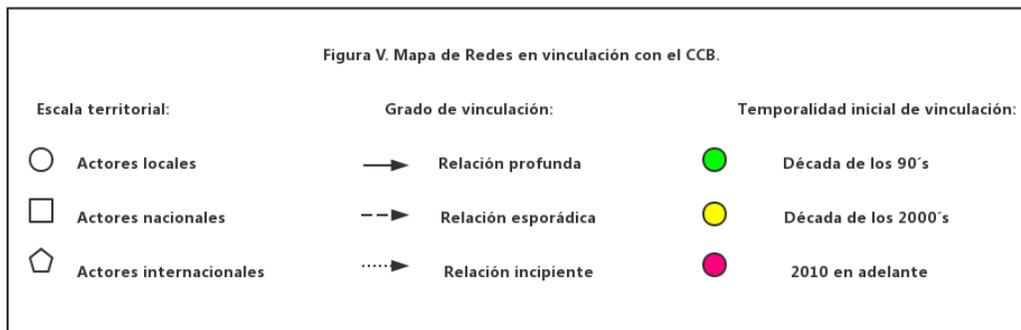


Figura 5. Mapa de Redes en vinculación con el CCB

*Este año en Costa Rica se hizo el Encuentro Iberoamericano sobre cultura comunitaria. El año pasado en Bolivia hubo un Congreso de Cultura Viva Comunitaria, fue gente desde México hasta Argentina, habemos como mil setecientos integrantes.*

*Ricardo (D.C., 03/05/14: 45).*

En síntesis, el CCB ha logrado capitalizar su saber al compartirlo y al posicionarlo en conjunto con otras organizaciones e instituciones en diversas redes locales, nacionales y latinoamericanas, además de liderar procesos e incidir en las políticas culturales que legitiman la labor de la cultura comunitaria. Como señalan sus representantes,

pertenecer a dichas redes ha implicado involucrarse, conocerse, demostrarse confianza y afecto; siendo estos pilares fundamentales para continuar la construcción de los lazos de proximidad, mediante el diálogo, la innovación, la colaboración, y la puesta en común de aprendizajes, habilidades que se logran con mayor dificultad en redes impuestas, estructuradas y jerárquicas.

### **5.3. Dimensión: Identidad**

*“Al entrar en el Circuito, por lo menos es lo que siento yo, que entro a mi familia sustituta”.*  
*G., vecina- actriz.*

El liderazgo creativo e innovador que una organización social ponga al alcance de variadas instancias y en distintas escalas relacionales, como parte de la dimensión relacional del desarrollo local, ineludiblemente estará acompañado de procesos de identificación socio-culturales; los cuales se presentan en este apartado.

El análisis de la identidad, al igual que del liderazgo, abarca una revisión a distintas escalas, que van desde la percepción individual que los vecinos-actores tienen del proyecto y la dinámica organizacional-colectiva del CCB, hasta las prácticas identitarias representativas del contexto inmediato en el cual se encuentra dicha organización: la socio-territorial. Para recapitular los componentes de identidad que respaldan la presente investigación, Cohen (1982) manifiesta que la cultura es lo que distingue a unas personas de otras y es la fuente de su propia identidad, por lo tanto, estos reconocimientos ocurren a través de rasgos cotidianos como el sentido del humor, la amistad, el parentesco, la solidaridad de pertenecer a agrupaciones, la vecindad y el conocimiento compartido de la historia. Estos se dan en las relaciones cercanas y reflejan un sentido de pertenencia a la comunidad. Estas manifestaciones, a su vez, se vinculan unas con otras por lo que dicho entramado implica la complejidad relacional de los vecinos-actores del CCB, es decir, de una parte representativa de la localidad.

Además, estas personas que son “parte de” no sólo son conscientes de su cultura sino que también le atribuyen un valor y transmiten ciertas tradiciones y habilidades en común con sus pares inmediatos, de esta forma se evidencian las formas de organización en la comunidad, en este caso, la representatividad del CCB en el barrio de Barracas, territorio inmediato donde se inscribe.

### 5.3.1. Afectividad y sentido del humor.

Si bien el afecto es una cuestión subjetiva y poco señalada tanto en los fundamentos teóricos del desarrollo local como en los procesos de identificación hacia un espacio o lugar en concreto, se genera inmediatamente en los integrantes de una organización cuando crean un hábito en conjunto con los otros, realizan actividades que les causan sensaciones de placer o aprendizaje y generan proyectos a mediano y largo plazo, entre otras cuestiones. Por ello se dice que “la identidad social no se produce con sólo pertenecer formalmente a una colectividad, sino con sentirse pertenecer” (Turner, 1990 en Brea, 2014: 21). Sensaciones, agrega Melucci (2001), movilizadas por la identidad, especialmente en áreas de la vida menos institucionalizadas; como lo puede ser una organización del tercer sector.

*Cuando llegué a Barracas, no conocía a nadie y ahora que conozco al Circuito pienso “esto es mío, nadie me lo va a quitar, le agradezco al barrio el Circuito”.*

*Humberto, vecino-actor (D.C., 26/04/14: 34).*

*Terminaba una función, se me acercaba y me decía “me hiciste acordar a mi tío cuando (...)” y yo le veía el semblante de esa persona, lo conmovido por ese recuerdo, a mí me hacía vibrar lo mismo; entonces era eso lo que yo necesitaba. [...] eso me súper gratifica. Y si [...] emocionalmente lo ha tocado algo, ahí es donde puede tomar decisiones de decir ¡vamos a cambiar!, en un tiempo en el cual el eje es el lucro. Me parece que mostrar la contracara de eso, está bueno.*

*Ignacio, vecino-actor (E.: 5-7, 13).*



*Si hubiera un teatro comunitario en Belgrano, a esta altura no me iría porque quiero a la gente. [...] si a mí hay algo que me gusta de este teatro es que no paras de hacer cosas, ensayos, esto que lo otro. Está bien, estoy en todo pero aparte si me involucro con la gente. No sé si podría irme a un lugar nuevo, hacer lo mismo, tener obras (...), gente que a lo mejor tiene ese prurito de Belgrano del Norte. Yo soy todo lo contrario a eso, entonces no me iría, estoy ya involucrada.*

*Sonia, vecina-actriz (E.: 9).*

Los integrantes del CCB refieren sentir afecto y empatía hacia compañeros, espectadores y demás involucrados; sensaciones y habilidades derivadas del proyecto del cual forman parte. Cuestiones que refuerzan un sentido dentro de la acción colectiva y no pueden ser reducidas a un cálculo de costo-beneficio (Giménez, 2005), es decir, que el mercado, por eficiente que sea, no las logra satisfacer, puesto que son demandas de protección, reconocimiento e integración, incluidas en una dimensión simbólica con las cuales probablemente el miedo a la exclusión tenga una relación directa (Lechner, 2000). Por ello, aunque el actor social preponderante sea el sector privado debido a su alcance notable en inversión financiera e innovación estratégica, estos procesos de afectividad identitaria contruidos desde las organizaciones sin fines de lucro como el CCB, son un pilar base de formas relacionales y expresivas de ciudadanía, radicando en ello gran parte de su capital intangible. Por otro lado, constituirse como organización dentro de un barrio como Barracas, también refuerza la diferenciación y valorización en contraste con otros territorios y actores sociales, además de la conciencia de compromiso entre sus miembros y de pertenencia a una cultura, características elementales según Cohen (1982) de las comunidades periféricas. Sin embargo no todas las demostraciones emocionales de los miembros del CCB conllevan un proceso de reflexión del alcance colectivo y socio-territorial que la organización tiene, pues también durante los ratos de socialización el sentido del humor distiende el ambiente e incita a tener un clima organizacional de cercanía y confianza.



*De alguna manera hay como un arquetipo, una cara en mí, que más o menos podría llegar a entrar como personaje “porteño canchero”, entendés, hay como un traje el cual me pongo y me viene al pedo.*

*Ignacio, vecino-actor (E.: 9).*

### **5.3.2. Lazos de amistad y parentesco.**

Definitivamente uno de los grupos primarios de la sociedad donde se inicia la formación socio-cultural de las personas, se experimenta la creación de vínculos y se tejen alianzas preliminares, son las familias. Cuando estos lazos de parentesco y de amistad se reintegran en una agrupación, los aprendizajes, el diálogo, la protección social, el afecto y la confianza se intensifican en los integrantes, dando pie a sentirse perteneciente a un lugar y un tiempo definido.

*Mi hijo era muy disperso [...] lo primero que hizo su maestro fue mandarlo con el psicopedagogo. No lo llevé [...], entonces cuando llega esto (folleto del Circuito) a mis manos dije ¡uh teatro, que buena oportunidad para demostrarle que todo lo que tenga que ver con la inventiva, la imaginación, hay un lugar y un momento! El Circuito me enseñó algo que buscan muchos padres: encontrarnos los tres haciendo algo en común que nos gustara. Para mí y para ellos fue muy fácil [...], nos abrió esa vía de comunicación que seguimos teniendo.*

*Ignacio, vecino-actriz (E., p. 4).*

Se evidencia que más allá de la disciplina técnico-artística que pueda desarrollarse en el CCB, y como parte de un proyecto integral, se generan relaciones simbólicas e informales de amistad y parentesco que brindan sentido a las prácticas realizadas y enriquecen su realidad. De ahí que el capital social o cultural, pueda ser también “una relación puramente expresiva y gratuita: un fin en sí mismo. En ese sentido, la familia y la amistad son núcleos fuertes de capital social” (Lechner, 2000: 118).



### 5.3.3. Los oficios como destreza.

El CCB al ser una agrupación que convoca libremente, mediante la inclusión de los participantes, recibe personas con una alta variabilidad de estudios, ocupaciones y profesiones (jubilados, servidores domésticos, empresarios, administradores, antropólogos, médicos, carpinteros, obreros, entre otros). Sin embargo, “la colectividad significa tener algo en común”, como refiere Cohen (1982:13). En este caso un patrón se refleja en los diversos testimonios de los vecinos-actores integrantes: la afinidad por la práctica artística y sus efectos, la libertad de expresión y posibilidad de distensión de las rutinas.

*De chica pintaba y casi siempre algo musical hice o intentaba, lo artístico era lo que me (...). En mi familia, decir ¡yo voy a estudiar teatro! no estaba dentro del horizonte. En mi casa no había ningún artista, a lo sumo como gran inspiración era ser empleado de banco.*

*Corina, coordinadora (E.: 2-3).*

*Me casé joven [...], es lo que me reprocho, no haber estudiado [...]. Mi mamá me decía, ¡no! tenés que aprender a coser y a cocinar ¡y bueno! [...] por eso debe ser que tengo tanta inquietud por hacer cosas. Siempre me gustó mucho leer y escribir [...] después empecé con la pintura.*

*Rebeca, vecina-actriz (E.: 3).*

*Soy taxista, con eso lleno la heladera. Y también actúo, canto y toco la trompeta, eso me llena gran parte del alma. Lo que me permite que el trabajo de taxista, tomando en cuenta el taxi en una ciudad como Buenos Aires, no me termine limando del todo la cabeza a mis años y me permita al otro día volver a salir.*

*Ignacio, vecino-actor (E.: 9).*

A base de experimentar las variadas actividades que brinda el CCB, especialmente los integrantes de menor edad deciden con mayor agilidad su proyecto de vida, en múltiples ocasiones derivado en estudios de humanidades y artes. Esta destreza colectiva en habilidades diversas abona al Circuito para así convertirse en una



comunidad funcional y en una red informal de conocimientos que confiere en los integrantes un sentido de pertenencia al construir aprendizajes locales.

*Mis hijos acá se criaron, dentro del Circuito encontraron su vocación. Tengo un hijo escritor de radio y tv, otra hija que se dedica al maquillaje en el Colón porque acá antes maquillaba, y otra hija que canta muy bien y actúa en la obra del Loquero.*

*Mercedes, vecina-actriz (D.C., 24/05/14: 53).*

*Mi esposo se siente bien de que acá lo tengan en cuenta, es su forma de dar afecto, le encanta que lo necesiten para trabajos de ingeniería, porque de otra manera sólo lo hace para empresas.*

*Lorena, vecina-actriz (D.C., 24/05/14: 53).*

#### **5.3.4. Solidaridad de pertenecer a agrupaciones.**

El CCB está organizado por roles de colaboración, además de la labor multifuncional de los coordinadores, el personal de limpieza y la asistencia contable, es decir, empleados del Circuito, la labor de los vecinos-actores es reconocida grupalmente. Así lo reafirma el director cuando comenta *que este tipo de personas y de acciones son muy importantes como alimentar a los chicos y pasar el agua a participantes de la murga, porque sin ese paso no se podría dar lo otro (D.C., 16/03/14: 19-21).*

*No lo hacemos los coordinadores solos, ya el Circuito está organizado así. Todo lo gestionan los vecinos, la difusión, el armado de la fiesta, limpiar la calle. Los nenes limpian las sillas, otros maquillan (...). Está bueno lo que cada uno pueda aportar, [...] cada uno en su nivel y en su proceso (...). Siempre hablamos de procesos.*

*Mariana, coordinadora (E.: 5-7).*

*Aún cuando cada uno sabe qué hacer, siempre está respaldando, preguntando a otros [...] es un gran mecanismo. Tiene que ver con que cada uno de nosotros encuentre sin apuros su propio lugar y en eso de transmitir horizontalmente los conocimientos. Yo he aprendido mucho a partir de que me pregunten.*

*Ignacio, vecino-actor (E.: 12).*

En efecto, los vecinos-actores del CCB con base en sus habilidades, preferencias o saberes previos, ya sea por experiencias u ocupaciones, tienen diferentes responsabilidades, legales, de limpieza y de acomodo, de vigilancia y de atención de emergencias, de confección de vestuarios, de reparaciones eléctricas hasta de difusión del proyecto e inscripción de espectadores a “Los Amigos del Circuito”. Estos roles comprometidos y autogestionados, mediante grupos de trabajo sin estar a la espera de recibir un mandato o una ganancia del área de coordinación vislumbran un sentido simbólico-social y una identificación con el proyecto, pues como refiere Lechner (2000: 107) “la persona se sabe y se siente partícipe de una comunidad a la vez que es reconocida por ella en sus derechos y responsabilidades”. En ese caso, los roles multifuncionales estimulan a los participantes a hacer labores en conjunto que en otro escenario social no realizarían por cuenta propia, por lo que se refuerza la creatividad, la autonomía individual, la capacidad de acción colectiva (Melucci, 1996) y nuevamente la identificación colectiva en un espacio específico.

*Un día vinieron a filmar, yo estaba cosiendo y salí en todas las (...) y algunos me decían ¡estabas cosiendo! como diciendo (risas). Yo a coser no voy a ir a ningún lado sin embargo como estoy acá, lo hago.*

*Sonia, vecina-actriz (E.: 5-6).*

*Tanto en el Sportivo Pereyra como el CCB, la inquietud fue llevar a mis hijos, cuando eran niños. Los llevé para jugar al fútbol y de a poco me fui (...), digamos me gusta ser parte perteneciente de los lugares en los que estoy, sobre todo si toman en cuenta los niños. Visitaba otros clubes [...], después me di cuenta que muchos padres llevaban a sus hijos pensando que iban a ser Maradona, eso los hacía hasta pelearse con el director técnico. Entonces se salía del eje de lo que era divertirse, formar a los chicos con una idea de grupo (...).*

*Ignacio, vecino-actor (E.: 2-4).*

Por medio de lo manifestado por los vecinos-actores se infiere que hay un interés genuino por “ser parte de”, involucrarse grupalmente, mantenerse activos y realizar actividades cotidianas diversas, que si bien se expresan mediante el compromiso actual



con el CCB, también se evidencia desde antaño en cada búsqueda personal por pertenecer a distintas agrupaciones. En ese caso, una serie de valores como la socialización, la diversión y el ocio, además de una sinergia colectiva, también marcan un sentido de significación para los “pertenecientes” al CCB, cuestiones que posibilitan su proceso de diferenciación de otros grupos y la constitución de un proyecto común.

*A veces veo a gente de mi misma edad y está tejiendo calcetas; a mi todo lo que es participativo me gusta, es como tener otra familia. Y cuando me mudé me costó mucho, viste si uno no conoce gente, a mí me es difícil integrarme a un lugar.*

*Sonia, vecina-actriz (E.: 1/10).*

*[...] hice muchos años catequesis en la iglesia. Creo que la razón que me impulsa a estas cosas es el estar integrada a un grupo de personas, aparte hace diez años que falleció mi marido y estoy sola.*

*Rebeca, vecina-actriz (E.: 3).*

Estos significados, valores y vínculos emocionales mencionados por distintos participantes, son concebidos al asociarse simultáneamente en este tipo de agrupaciones, como el CCB, en tanto lugares de contención y de soporte que perduran en el tiempo y el espacio debido a la puesta en común y a la permanencia del proyecto (Melucci, 2001). De esta forma, los individuos se involucran en un proceso que confiere un sentido colectivo, y entre otras cuestiones, recupera el enraizamiento del tejido social “les permite explicitar y codificar las relaciones de reconocimiento recíproco y construir lazos de integración social” (Lechner, 2000: 104).

*Como Ricardo dice, acá en la redonda hay muchos chicos que ponele los papás se separaron, se mudaron, viste toda esa movilidad que hay en los pibes, el cambio de colegio, pero el Circuito es lo que siempre está y es fuerte porque para muchos es un lugar de pertenencia.*

*Corina, coordinadora (E.: 19).*

### 5.3.5. Relaciones de vecindad y pertenencia barrial.

Los propios vecinos-actores perciben su barrio de residencia, Barracas, como un sitio que constantemente presenta cambios endógenos y exógenos, donde habitan y se conjugan diversas clases sociales, además de sensaciones de pertenencia a un territorio donde continúa muy presente su historia y su cultura, pero también con un nivel de inseguridad reconocido por las autoridades y a nivel de la C.A.B.A. Barracas, como ya se ha referido a inicios de la presente investigación, es considerado un barrio periférico (CGPC4, 2009).

*Está a veinte cuadras del centro, tiene todas las líneas de colectivos posibles y “está de moda” pero hay muchos taxis que te traen y en el aparatito dice “zona insegura”. Lllaman por teléfono para reservar las entradas y preguntan si hay seguridad, luz, donde ubicar. Mucha gente de Barracas está chocha con las plazas enrejadas, con los nuevos edificios, con los Outlets, [...] además la gente una vez que se viste y sale es poco factible que vaya a los lugares del barrio sino que sale al centro o a otros lugares. Es poca la gente añeja que vive en el barrio, se ha transformado en un barrio de casas dormitorio y golondrinas: la gente trabaja todo el día y vuelve a la noche. Sucede cotidianamente, los invitás, “yo estoy muerto”, “estoy reventado”, etc. Son miradas que hemos construido con un estudio de campo.*

*Gala, vecina-actriz (E.: 18-20).*

Estos cambios sociales y urbanos tienen sentido ya que una reciente etapa de capitalismo global ha originado transformaciones estructurales, que incluyen el proceso de urbanización y nuevas formaciones territoriales, particularmente en las regiones metropolitanas. Ciccolella y Mignaqui (2009) han determinado que Buenos Aires genera procesos de gentrificación, suburbanización, dualización y polarización social. En ese sentido, se estipula que Barracas, al ser parte de la C.A.B.A., presenta dichos procesos junto con el efecto de barrio dormitorio, superpuestos unos con otros, modificando constantemente y sin previsiones la forma de vida segregada de los habitantes. Ante dicho panorama las alternativas se reducen, por eso permanecer en

estas comunidades periféricas es en sí misma una expresión del compromiso de la población, sustentado en una elaboración continua de la cultura (Cohen, 1982). Así al reforzar los lazos vecinales mediante actores locales como el CCB, se constituyen dichos espacios como puntos de referencia culturales y recreativos para la población. A los miembros del CCB este registro les genera gratificación y los compromete a identificarse como parte perteneciente de un grupo y un territorio, así como a diferenciarse de los otros. En efecto, asevera Platteau (1994, en Lechner, 2000: 199), que “sólo en combinación con una moral generalizada, aplicable más allá del estrecho vínculo de conocidos personales, la autonomía individual deviene en motor del desarrollo social moderno”.

*Yo en cuanto pude, elegí vivir en Barracas, porque tiene esa cosa de barrio, que yo había conocido en Boedo mi barrio de nacimiento, que se asemeja en sus modismos, la gente, las tanguerías. Entonces me encanta. Toda mi actividad, mi familia, mis amigos y gran parte de la construcción de mi vida, vive o tiene que ver con Barracas.*

*Ignacio, vecino-actor (E.: 5).*

*Me emociona que voy caminando por la calle y pibes me gritan ¡eh Cori! [...]; que de otra manera no me saludarían pero claro, soy la de la murga, parte del equipo de coordinación, una de las caras del Circuito que está siempre. Soy un referente para ellos y entonces esto de ser de un lugar, tener vecinos con una historia en común, me hace sentir que voy a otro lado y soy de este lugar; eso te da un amparo y una fortaleza en la vida porque tenés un lugar donde están tus cosas.*

*Corina, coordinadora (E.: 2).*

Los lazos de vecindad que los participantes del CCB dan a conocer respecto a su vivencia en Barracas, se traduce en las redes cotidianas, familiares, de parentesco, institucionales, asociaciones históricas y remembranzas propias de dicho lugar actual de pertenencia, ya sea porque ha sido el barrio donde se ha crecido o en el que se elige vivir. Sin embargo, al igual que la pertenencia a una organización, la pertenencia socio-territorial brinda una contención y una diferenciación de los otros, que se crea a partir de una constancia espacial y temporal más allá de los cambios urbano-demográficos y

de la dinamicidad cultural e identitaria, creándose hábitos y rutinas. Asimismo los integrantes se convierten inevitablemente en miembros reconocibles de la comunidad en su conjunto y de la cultura que los representa (Cohen, 1982). No obstante no puede haber una idealización de la identificación hacia un espacio socio-territorial ya que problemáticas como el desempleo, la precariedad económica, de vivienda y la inseguridad, son situaciones que se presentan cada vez más y sobre todo se visibilizan de forma más contundente en ciudades metropolitanas, como la C.A.B.A., tal como se ha mencionado previamente.

*Es el barrio donde crecí, está mi primaria, el Circuito; me siento por parte confiado a estar por acá. Ya tengo mis conocidos, [...] entonces ya tenés tu rutina y lo que te gusta del barrio es eso. Venís a la plaza, vas a andar en bici por los parques; es muy lindo, pasa que a veces estás paranoico con el tema del robo (...). Esas cosas de que tus amigos no quieran venir al barrio por el tema de que sea inseguro.*

*Joaquín, vecino-actor (E.: 1-2).*

### 5.3.6. El conocimiento compartido de la historia y las tradiciones.

La forma como se entretajan los sucesos históricos del barrio de Barracas de la Ciudad de Buenos Aires con las temáticas de las obras que los participantes del CCB han decidido abordar, se muestra a continuación mediante la Tabla 3. Eje cronológico. Donde se exponen los discursos o comentarios de los mismos en cuanto a dichos sucesos que van desde la conquista española hasta la percepción del barrio en la actualidad. De igual forma, este proyecto de concatenación ha sido producido como parte del rescate de símbolos y tradiciones culturales que los vecinos-actores realizan sobre el territorio que los representa.

Etapa	Fecha	Sucesos históricos	Obra y temáticas relacionadas del	Discursos relacionados de los vecinos-actores del CCB
-------	-------	--------------------	-----------------------------------	---



			CCB	
Conquista del Río de La Plata	1536  1600	Llegada de navíos españoles. Desembarca Pedro de Mendoza.	---	“La ciudad siempre tuvo una mirada política para atraer y culturizar por medio de los países europeos al Virreinato del Río de La Plata”. “Barracas y La Boca, fueron el 1er. Puerto donde anclaba sus barcos Pedro de Mendoza” Gala (E., p.3).
Primeras actividades de la zona	1700  1800	-Construcción de barracas para el almacenamiento de productos. Acopio de frutos, saladeros y producción de cueros. -Protesta por la contaminación del Riachuelo.	---  -Murga “Cambio Climático o Recalentamiento Barrial”, “Flora y Fauna del Riachuelo”.	“En Monserrat y San Telmo vivía la clase media, sin embargo en Barracas, desde sus inicios hubo una gran diferencia de clases sociales. En 1700 o antes ya se daba la primera protesta por la contaminación del Riachuelo” Gala (E., p.3).
Constitución de Barracas	1810  1850	-Revolución de Mayo. Proceso de surgimiento del Estado Argentino. -Barracas se constituye partido con autoridades -Se acrecientan actividades de depósitos e industrias por su cercanía al puerto/ Riachuelo.	-Teatral “El Loquero de Doña Cordelia”  -Murga “Cambio Climático o Recalentamiento Barrial”, “Flora y Fauna del Riachuelo”.	“La obra del Loquero se construyó a raíz del Bicentenario, como un aporte a dicha fecha” Gala (E., p.3).
Industrialización e institucionalización de Barracas	1850 1857 1871 1900	-Creación de Casa de Dementes. -Epidemia de fiebre amarilla. Destacan casas de recreo e industrias.	-Teatral “El Loquero de Doña Cordelia”	“Era como un barrio muy prestigioso, barrio de gente de primera clase digamos, gente importante” Joaquín (E., p.2).
Barrio de impronta obrera	1900 1907	-Constitución de Barracas como barrio obrero. -Huelgas y luchas sindicales.	-Teatral “El Loquero de Doña	“No había Ministerios de Educación sino damas de beneficencia, en ese entonces había una



y migrante	1908          1950	-Construcción de ferrocarril que atraviesa Barracas. Oleada de migraciones europeas. Aumento de asentamientos, conventillos de pobres y existencia de niños desamparados. -Inundación de la zona.	Cordelia” -Teatral “El Casamiento de Anita y Mirko” -Teatral “Los Chicos del Cordel”	tremenda cantidad de niños desamparados” Gala (D.C. 24/05/14, p. 53). “En la obra del casamiento se presentan dos familias de inmigrantes y la interacción entre ambas refleja la compleja historia argentina” Gala (D.C. 21/05/14, p. 48).
Estragos de la dictadura a cívico-militar a cargo de Jorge Videla	1976          1984	Proceso de Reorganización Nacional (dictadura cívico-militar), desaparición forzada de personas, censura y represión, desindustrialización y quiebre de empresas. Inmuebles sin utilización, abandono del barrio de Barracas, construcción de Autopista 9 de Julio, demolición de avenidas del barrio. Conformación de villas miseria. Desaparecen los clubes de barrio.	-Teatral “Zurcidos a Mano”	“A raíz de la construcción de la autopista y destrucción de avenidas, hubo suicidios, traslado de viejos a geriátricos, casas chorizo, la gente se quedó sin casa, algunos viejos murieron, la gente se mudó a otros barrios, varias empresas quebraron, demolieron escuelas y biblioteca, fue muy fuerte lo que pasó” Lorena (D.C. 07/12/13, p. 10). “Me convencí de venir al CCB porque la dictadura no te dejaba estar en las plazas” Mercedes (D.C. 24/05/14, p. 53).
Recuperación de la democracia y crisis constantes	1984  1990       2001   2004	Reaparece la democracia. Presidencia de Raúl Alfonsín. -Movida fuerte de teatro callejero. Depósitos se convierten en Empresas de logística, terminales y expresos. -Crisis del 2001, desaliento y apatía en la población. Se recicla el mercado de pescado, y se crea el CMD. -Incendio de Cromañón, discoteca de la C.A.B.A que no cumplía con las normativas municipales de seguridad vigentes y dejó saldo de 194 muertos y centenares de heridos.	Migración de países limítrofes como Bolivia, Paraguay, Perú. -Teatral “Los Chicos del Cordel” -Se crea la obra “El Casamiento de Anita y Mirko” Clausura masiva de discotecas y espacios culturales. - Suspensión expresada en Teatral “El Loquero de Doña	“Necesidad tremenda de la gente de volver a encontrarse en la calle, volver a manifestarse en el espacio público”. “Después de la crisis, la gente estaba desahuciada, triste, sin esperanzas, sin dinero y por eso la obra trata de dos familias distintas” Gala (D.C. 21/05/14, p.48). Suspensión de apertura del CCB “por códigos de seguridad, mucho tiempo y fue doloroso”. Liliana (D.C. 03/05/14, p. 41).



	2005		Cordelia”.	
Barracas en la actualidad	2010 2013 ...	Reactivación de la zona, continuidad de industrias con mirada exógena. Creación de <i>outlets</i> . Continúa la labor del CMD, CCB, Archivo histórico y distintos actores locales.	-Murga “Es lo que hay”	“Sé que ahora es un barrio muy fabril, está lleno de fábricas” Joaquín (E., p.2).

Tabla 3. Eje cronológico de la historia de Barracas en relación con la producción teatral del CCB

Previamente se refleja el conocimiento compartido que los participantes del CCB tienen de su historia local, quienes son conscientes de los conflictos y tensiones por los que han pasado las poblaciones que lo han habitado. Al mismo tiempo, evidencian discursos emotivos pues algunos de los sucesos han sido vivenciados por los mismos, lo que genera una mayor identificación con la realidad contada. Esta cartografía histórica se adhiere así a los hábitos y modos de vida cotidianos que se transforman continuamente no sólo en la localidad, sino como producto de un movimiento global, donde una serie de innovaciones tecnológicas y de fenómenos económicos, políticos y culturales han producido cambios en las relaciones sociales mundiales, provocando que la globalización obtenga un gran alcance e intensidad (Petrella, 1996). Por lo tanto, el rescate de las prácticas culturales y tradiciones es prudente, en este caso, si se comparten dichas reflexiones en una agrupación y los involucrados cuentan con herramientas para organizarse y generar su apropiación e interpretación, según sus recursos, medios y propósitos (Chihu y López, 2007).

*El Circuito está en un barrio fundador de Buenos Aires. [...] donde hubo asentamientos desde mitad del Siglo XX de sectores obreros del interior del país que creó las villas miseria, que pasó de ser circunstancial a “se estableció que es así” y ahora vienen a esos asentamientos de Bolivia, Paraguay, Perú. [...] todas improntas de nacimientos y muertes de este barrio, no. Eso te da una identidad de forma de conectarte que se modifica. Y en Buenos Aires se sigue conservando esa cultura de barrio. [...]. Entonces uno abreva lo que produce como hecho cultural en esas*



*historias. Barracas es un barrio en proceso de cambio, tener conceptos culturales ayudará para que ese cambio no sea desalmado y se siga conservando esa identidad. Y uno se une con esa inscripción de proteger Barracas para que otros lo visualicen desde otros puntos de vista.*

*Ricardo, director (E.: 2,3, 17).*

No necesariamente los integrantes del CCB son originarios de Barracas, también hay integrantes que se trasladan desde Avellaneda o Belgrano para asistir, además de la mayoría residente; y en ese compromiso al conformarse como una organización territorial involucrada por su lugar de adscripción, hay componentes afectivos y simbólicos que junto con ciertos valores de los sujetos y las habilidades que se ponen en común, inducen a perfilarse como destinatarios distintivos, representantes de un lugar y un proyecto del que se saben pertenecientes. Inclusive cuando realizan una fiesta con otras instituciones fuera del Circuito, los integrantes saben que están siendo parte constitutiva de esa comunidad, sino de manera consciente, al menos vivencial. Por otro lado, los mismos consideran que *es importante conocer no para quedarse en la historia sino para entender Barracas*, por lo que a partir de generar procesos reflexivos sobre lo acontecido en el lugar donde viven “pueden destacar las raíces históricas de algunas prácticas, no con el fin de demostrar su antigüedad sino para exhibir su adecuación y viabilidad a ciertas circunstancias sociales” (Cohen, 1982: 5). Así, estos integrantes desde un aporte colectivo contribuyen al desarrollo sostenible de Barracas, que también implica la conservación del patrimonio construido y la promoción de un entorno mejor conservado de recuperación de espacios libres (Vázquez Barquero, 2005).

*Argentina se creó con las migraciones, recién ahora hay una conciencia de dónde vienen, de valores [...] Acá hacemos asado y tomamos mate, tiene que ver sólo con el encuentro. Cuando empezás a rascar, no hay algo cultural más grande. Queríamos hacer un laburo cultural con la comida y es difícil (...). En “Zurcido a Mano” teníamos una parte llamada “la mesa se achicó”, antes te sentabas a comer, tenía que ver con intercambiar qué pasó durante el día, lo social de la comida en la familia. Ahora todos comen a distinta hora, la mesa se achicó hasta por*



*falta de comida. No está el tiempo que lleva, el aroma. Querés generar algo emotivo, armamos una canción que decía “le sacaron la dignidad a las frutas” porque pasás por la verdulería pero no hay olor a nada.*

*Néstor, coordinador (E.: 1-2).*

Es así que, mediante los saberes compartidos y la profesionalización de los vecinos en términos teatrales amateurs se apunta a la búsqueda de la propia historia y al análisis de los cambios –político-económico y sociales–; fines que permiten generar en el CCB una apropiación y un sentido de pertenencia socio-territorial de los involucrados y con conocimientos certeros hacerles pie. Posteriormente, con liderazgo, proponer ciertas acciones que se traducen en prácticas, proyectos y políticas formales, acordes con el contexto local, y en alianza con distintos actores sociales, económicos e institucionales. Estos son elementos entendidos como los fines, los medios y el campo de acción, que según Melucci (2001), representan las definiciones relacionadas a la acción del actor; los cuales se llevan a cabo mediante rituales, artefactos culturales y prácticas cotidianas, que permiten a los participantes tener más claridad para orientar su acción, vista como un valor susceptible de adhesión colectiva.

*Al principio de los ensayos, nos explican que la rumba es cuando los esclavos están oprimidos, encadenados, por eso en la murga hacemos movimientos agachados, después damos tres saltos y patadas, que significa cuando los esclavos rompen las cadenas. Después viene “la matanza”, es la liberación y los festejos. Sabiendo eso lo disfruto más, me da una sensación de ver felices a los esclavos, lo veo de otra manera.*

*Joaquín, vecino-actor (E.: 6).*

En efecto, la murga nuevamente ha salido a escena por medio del carnaval callejero en la C.A.B.A. Mediante agrupaciones barriales, entre ellas el CCB y consolidado por instancias del gobierno local, se ha retomado un proyecto de recuperación histórico-cultural. La riqueza de esta tradición sincrética, afrodescendiente y española (Rossano, 2009), se ha plasmado en la argentina, por medio de una serie de rituales, símbolos y significados re-actualizados, de acuerdo al contexto moderno actual. Estos símbolos

van desde el maquillaje, las levitas o los trajes brillantes (con estampados de “Los Simpsons”, el eternauta, el che, una soda gasificada, máscaras de la comedia y tragedia, entre otros), fantasías (banderas, dados, muñecos, etc.), bailes, cantos, poesía y la apropiación de los espacios físicos mediante el desfile grupal en los barrios. Sin embargo, las murgas han padecido cierta discriminación, al arrastrar una connotación negativa desde su origen, su hacer es sinónimo de importunar (Morel, 2009). Inclusive a los murgueros argentinos del siglo pasado se les clasificaba como vagos, atorrantes, y no dignos de atención, diversión para pobres o cabecitas negras. Ahora bien, las murgas de la C.A.B.A., en los últimos veinte años, se han conformado como un movimiento artístico-social, amplio y homogéneo. Hoy, más de cien agrupaciones integran personas de diferentes franjas etarias, niveles educativos y estratos sociales (Rossano, 2009).

*La murga es un reflejo de nuestra vida, un momento de desenfado, donde todos tenemos libertad para decir lo que deseamos. Tiene distintos tiempos, “la crítica” (canción de contenido social), el homenaje y la despedida”. (...) también tiene un momento de liberación y después de tristeza, cuando acaba.*

*Vecina-actriz, integrante de la Murga del CCB (Gentile, 1999).*

Es por ello que, la búsqueda de una identidad *murguera*, tanto de género como intergrupala, se convierte localmente en una de las inquietudes de los nuevos protagonistas de esta tradición, llegando las murgas a ser declaradas Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Entre las bondades de esta tradición está que: se recrean patrones de “gran familia”, genera fuertes liderazgos, integra varias generaciones, promueve vínculos abiertos y extensos, y permite la identificación y sentido de pertenencia de sus integrantes a un barrio (Rossano, 2009). En ese sentido, como parte de la gestión del desarrollo endógeno desde la dimensión relacional, el proyecto del CCB al incluir y adaptar elementos de la historia plasmados en obras teatrales y llevar a cabo su murga representativa de Barracas, se suma a los sentires y pensamientos populares, traducidos en abarcar mayores espacios de libertad creativa (Max



Neef et.al., 1986), que incluye el aliento a la participación ciudadana y la inclusión, además de recuperar y tomar parte de la identidad local y nacional.

## Capítulo 6. Conclusiones

A través de las conclusiones, se realiza una síntesis del análisis expuesto en capítulos previos, que va desde el liderazgo individual y organizacional del CCB, incluyendo la gestión normativa y administrativa, para luego concretar el alcance exterior de la organización en las diversas escalas territoriales. Hasta exponer la construcción de los procesos de identificación y sentido de pertenencia de los vecinos-actores con su entorno inmediato; esto con el fin de mostrar los lazos entre la información encontrada y los objetivos de la investigación, relacionados con la contribución a la dimensión relacional del Desarrollo Local y el aporte del CCB a las dimensiones institucionales y estructurales de dicho enfoque teórico.

### 6.1. Del liderazgo y la gestión del CCB como elementos relacionales

En el CCB, el proceso de liderazgo se gesta desde la perspectiva individual y organizacional. La agrupación valora a su líder y viceversa, la persona a cargo del CCB asume el rol de director en cuanto a una serie de saberes, habilidades y experiencias, que le permite una incidencia en la dirección del desarrollo cultural, no sólo de la agrupación sino con otros actores en diversas escalas territoriales con las que él mismo se involucra. Es decir, compromete a los participantes para generar nuevas formas de organización intra e intergrupales –con los espectadores–, mediante la creatividad, el intercambio de conocimientos y la confianza que les da seguridad en sí mismos; cualidades que junto con la capacidad de observación, escucha activa y convivencia con la diferencia, producen aprendizajes y hábitos cotidianos en un escenario genuino que relacionamente contribuye al fortalecimiento del tejido social.

Se desprende que el modelo de gestión democrático y de apertura del CCB contribuye en la mejora de calidad de vida de los vecinos participantes al permitir o generar oportunidades para la toma de decisiones. Es así que promueve la resolución de problemáticas que se consideran factores de vulnerabilidad en la localidad. Considerado un espacio de *educación no formal*, el CCB es incluyente y prevé la participación del público espectador. Este modelo de gestión, es sostenido mediante la concepción del arte como un derecho: un medio de participación ciudadana, innovador y preocupado por el bienestar de la población, que habilita un quehacer político y alienta la construcción de lazos cotidianos. Lo que influye en el desarrollo económico y en el desempeño de diversas instancias públicas y privadas.

Como parte del método de enseñanza, este actor social dispone de procesos lúdico-colectivos y contenido contextual-relacional que le confieren la cualidad de iniciativa que refleja la necesidad de más espacios de ciudadanía activa y nuevas formas de participación en el territorio. Respecto a la gestión organizacional, la convivencia habitual del CCB mediante la confianza y la apertura, transmite los límites razonables de comportamiento en los vecinos-actores a través del diálogo directo, aunque no ocurre lo mismo cuando los coordinadores originan desacuerdos. Actualmente no hay un espacio grupal dentro del CCB para manifestarlos y resolverlos. Sí se tienen asambleas para idear planeaciones, acuerdos legales y toma de decisiones estratégicas, las dedicadas a la exposición de conflictos deberían retomarse, ya que dicha necesidad también la señalan los vecinos-actores.

Por otro lado, la comunicación interna del CCB con los participantes, y de difusión se realiza de forma esperada, siendo el “de boca en boca” y las redes sociales, los medios tecnológicos que les otorgan mayor visibilidad y alcance global. Es importante señalar que la página web del CCB <http://ccbarracas.com.ar/> debido a los avances tecnológicos constantes, cada cierto tiempo debe actualizarse, para ello se sugiere solicitar asesoría de instancias gubernamentales en colaboración, y generar alianzas con

universidades que concedan al CCB pasantías o servicios sociales de estudiantes relacionados a dichos conocimientos, es decir, de ingeniería informática, sistemas computacionales y diseño digital interactivo, entre otros.

En cuanto a recursos humanos, debido a las necesidades del CCB, los coordinadores y plantilla de personal contratado han adquirido perfiles multifuncionales según habilidades para atender también labores administrativas, docentes, de promoción, gestión de proyectos y relaciones públicas, entre otras. Estas personas con un fuerte nivel de compromiso social son líderes en su contexto local, conscientes de la dificultad como agrupación cultural para conseguir recursos que no impliquen dejar a un lado su independencia creativa y operativa, además de distribuir los recursos en la comunidad y regirse con austeridad mediante la cooperación y apoyo mutuo; solvencia alineada a una Economía Social y Solidaria, más allá de un planteamiento competitivo de orden mercantil con grandes inversiones y una gerencia vertical firme (Kliksberg, 2000).

En reiteradas ocasiones, los coordinadores del CCB, han solicitado al gobierno un predio o inmueble de los numerosos en abandono que existen en Barracas, a préstamos, para aligerarse del pago de alquiler, sin embargo se les ha hecho caso omiso. Cincuenta y un edificios productivos y cinco galpones están inactivos (Ministerio de Desarrollo Urbano, 2009). A diferencia, el gobierno local concedió un inmueble degradado, puesto en valor, para la realización del Centro Metropolitano del Diseño CMD, proyecto exógeno al barrio con fines de desarrollo comercial, promoción e investigación en diseño que aún no ha tenido un derrame visualizable sobre el entorno (CGPC4, 2009). Si se pone atención en las prácticas sociales endógenas a la localidad, acordes al sentir y accionar de los actores sociales pertenecientes, como es el caso del CCB, pueden desarrollarse proyectos tanto de rehabilitación integral urbana de áreas centrales degradadas como de prácticas sociales con mayor consistencia y eficacia. Adicionalmente, son casi nulas las alianzas del CCB con la iniciativa privada, las efectivas han derivado de la Ley de Mecenazgo del Ministerio de Cultura de la Ciudad,

o en consecuencia de un lazo afectivo y amistoso trabajado personalmente con el director de alguna empresa. Pero el CCB no se cruza de brazos, en veinte años ha ampliado la operatividad a través de su experiencia y conocimiento al liderar un proyecto que legitima la propuesta de este movimiento teatral, incluso a nivel occidental.

Localmente el CCB, se ha involucrado con proyectos de recuperación y difusión de la memoria histórica; nacionalmente ha abanderado la difusión del teatro comunitario para consolidarlo en cada territorio, promoviendo la diversidad cultural, la autenticidad y la identidad con sello local, expresada en valores y normas interiorizadas por los integrantes; además, internacionalmente se articula con diversos actores sociales para aplicar a fondos vacantes e incidir con un proyecto común en la agenda pública de cada país. Ahora bien, queda pendiente para posteriores estudios analizar a profundidad los factores por los cuales el CCB ha sido descartado en las aplicaciones (nivel de rigurosidad en la redacción de los proyectos, tipo de misión y visión que se profesa y perfil de las convocatorias, entre otros elementos a evaluar).

Cabe mencionar que de todos los actores con los que se ha vinculado el CCB, han sido aquellas organizaciones que tienen un sentido social y vocación de interés por el otro, con las cuales se ha dado un lazo de compromiso sincero y un parámetro franco para idear planes en conjunto, tan sólo mediante propuestas en común. Las alianzas originadas bajo imposiciones públicas o gestionadas a raíz de encomiendas exógenas, pueden distenderse. En ese sentido, los teatros comunitarios son un movimiento cultural reciente, que no obstante a que *la lucha ha sido cansada*, han hecho aportes a las políticas culturales, y logrado la aprobación de leyes para su protección y promoción. Han influido en el desempeño de las instituciones públicas que mantienen cierto coto de poder y reivindican el rol activo del Estado como garante de dichos derechos. Efecto en parte por la labor obstinada del CCB, uno de los representantes más importantes de este movimiento, quien ha entendido las lógicas de los actores y cómo involucrarse con los

mismos. Cuestiones, que también se reflejan en el ejercicio de la Red Latinoamericana de Arte y Transformación Social y la Plataforma Cultura Viva Comunitaria, las cuales se desarrollan bajo la formulación de estrategias y diálogo de saberes; al sobrellevar las diferencias y mostrar una capacidad de proximidad, hábil para incidir en las agendas públicas y crear acuerdos específicos, resultante de dos aristas, la creación de espacios horizontales de ciudadanía activa y de una nueva institucionalidad a diversas escalas para compartir el conocimiento.

## **6.2. De la identidad colectiva y los lazos de pertenencia**

En los lazos relacionales y de pertenencia que se forman en el CCB para aumentar la capacidad de acción colectiva no sólo incluyen la confianza, elemento clave desde la perspectiva del Desarrollo Local, sino también el afecto: pilar en el orden de lo actitudinal y que incentiva las transformaciones graduales articuladas entre los sujetos participantes, las prácticas de organización y la presentación de la agrupación ante los otros, además de las dinámicas socio-territoriales con las que se relacionan, derivando en un compromiso colectivo a largo plazo. Pilares también reflejados a través de la integración de redes primarias de amistad y parentesco expresadas dentro del grupo, y constituidas como núcleos fuertes de capital social. Paralelamente, la solidaridad en el CCB se da través de los diversos roles que cada uno de los integrantes funge y que tienen un lugar en el engranaje grupal, reconocidos en sus derechos y responsabilidades. Al mismo tiempo, el entramado de profesiones y oficios distintos aporta saberes previos, y conjunta intereses comunes: afinidad por las prácticas artísticas y efectos como la libertad de expresión, que provoca la distensión de las rutinas mecanizadas y la concreción de una búsqueda individual por pertenecer a un grupo. Esta red de conocimientos y habilidades que confieren un sentido y nutren la concepción identitaria del proyecto que implica su diferenciación socio-territorial.

Barracas, el barrio polifacético donde se encuentra el CCB, es considerado marginal junto con la zona circundante (CGPC4, 2009), referido como “inseguro” por los

vecinos. Al cual, además de albergar un pasado agitado entre la estada de migrantes obreros y familias de abuelo en majestuosas quintas, se le suman los efectos recientes de capitalismo global: procesos de gentrificación, hogares dormitorio, polarización social, además de la disolución o transformación de prácticas culturales y rasgos identitarios, efectos estos de la metrópoli y que sobrepasan la comprensión del Estado. Por ello la participación constante de un referente cultural como el CCB en este tipo de localidades y articulado vía formal e informal con actores diversos, se cataloga como una expresión de compromiso. Asimismo, por medio de la recuperación y adecuación dramática de tradiciones e historias locales, evidencia una identificación endógena, así como una responsabilidad reflexiva en cuanto a los acontecimientos político-económicos, sociales, culturales y ambientales del mismo.

Las acciones que a lo largo de más de quince años el CCB ha sostenido con fuerza a través un proyecto participativo e incluyente más allá de las limitaciones financieras y los contextos intermitentes de crisis. Por todo ello, el CCB es considerado un agente que contribuye al desarrollo socio-cultural de la localidad a la que pertenece.

## Capítulo 7. Aportes al campo de estudio del Desarrollo Local

Con base en el análisis al CCB, se percibe que las Organizaciones de la Sociedad Civil tendientes a las prácticas artísticas comunitarias incorporan un diseño de gestión no tradicional, horizontal y no formal, que contribuye a un ambiente armónico para la movilización colectiva de capital social cultural. Los saberes y las formas sociales por medio de las que accionan, destacan y motivan a avanzar en esa dirección, es decir, acceder al disfrute y al desenvolvimiento en diversas artes y oficios, participar de la cultura popular, aperturar canales de expresión, así como construir hábitos de disciplina colectivos y de cooperación que refuercen los ámbitos laborales, sociales y educativos de los participantes. Además de ofrecer una atractiva formación para un amplio espectro de la población que encuentra en estas organizaciones alternativas, de pertenencia social y de crecimiento personal (Kliksberg, 2000). Dicho de otro modo, un uso del tiempo libre que permite construir y adaptar continuamente los rasgos culturales e identitarios locales con mayor autodeterminación frente a las variables exógenas.

En relación a lo mencionado, las prácticas de participación social, comprometidas y voluntarias de este tipo de organizaciones, reflejan una vinculación con la construcción política, pues consolidan procesos de cambio, actitudinales y de aprendizaje, tanto en los participantes directos como en los indirectos –familiares, amigos y/o conocidos, además de espectadores–. Cambios que determinan la resignificación de las realidades acordes a cada contexto e impulsan una formación ciudadana orientada hacia una mayor incidencia en los asuntos de lo público, lo comunitario y lo estatal.

A pesar de las virtudes señaladas y de la insistencia de estas prácticas culturales por ser reconocidas como un derecho social, se ha visto que comúnmente tienen una “pata floja” en la capacidad de sustento y son vistas como un lujo o divertimento. Más que ser reconocidas por su labor, constantemente deben mostrarse como gestoras de causas

específicas para poder solicitar financiamientos, “jóvenes en situación de riesgo”, acorde a discursos hegemónicos que imperan como “necesidades de atención”. Esto lleva a preguntarse, ¿cuáles son los pasos siguientes para consolidar su autonomía financiera y su crecimiento estable?, ¿será que deben diversificar su quehacer e ir por el camino de las empresas sociales?, o ¿será que la cultura debe ser incluida a partir del ámbito público con otro enfoque?

Una percepción más incluyente en la concepción de estos proyectos debiera permear pues “las ganancias que la vida cultural le puede aportar a la colectividad no siempre cubren los gastos ocasionados. Evidentemente, el interés de estos gastos debe ser evaluado en función de otros criterios, que van más allá de la dimensión económica” (Benhamou, 1997, en Kliksberg, 2000: 49). Cuando se tienen proyectos movilizados mediante un capital no tradicional, sin afán de lucro, útiles socialmente, creativos, asociativos y atractivos como marco de vida, se exige al Estado un reconocimiento sólido de su labor y elementos de seguridad económica básica, más allá de ciertos apoyos temporalmente brindados. En ese sentido, el rol predilecto del Estado es asumirse como el ente articulador estratégico de encuentros y alianzas entre estos y diversos tipos de actores, en aras de reforzar y diversificar propuestas integrales de desarrollo con “sello local”.

Tanto las empresas como las universidades, los medios de comunicación, las instituciones públicas y las organizaciones de la sociedad civil tienen fortalezas que priman ante los otros y que, organizados, pueden aprovechar los recursos que contribuyan a una sinergia institucional y una calidad de vida de la población local. La propuesta radica en lograr incidir en la agenda pública para que haya acuerdos y programas establecidos de trabajo interinstitucional, más allá de lo manifestado respecto a la Ley de Mecenazgo en la C.A.B.A. o el programa de Micro-créditos en el área cultural. Una propuesta es brindar préstamos de espacios de empresas durante el turno vespertino a organizaciones civiles que se comprometan, a cambio de ofrecer sus servicios a todos los trabajadores, familias y vecinos de la localidad. A la par de que el

Estado les garantice ciertos insumos, capacitaciones y beneficios de asistencia social. Además, recibir asesoría actualizada por centros de investigación o universidades en cuanto a sus necesidades de formación, recepción de voluntariado, gestión de proyectos y captación de recursos. Esto con el fin de fomentar su innovación y generar nuevas formas de complementariedad económico-territorial al articular competitividad con políticas culturales públicas y estrategias de cooperación y equidad social. Siempre que se ponga atención en las prácticas sociales endógenas acordes al sentir y accionar de los sujetos y de los actores sociales pertenecientes a la zona, para desarrollar proyectos correspondidos al contexto.

### Bibliografía

- Acuña, C., Kessler, G., Repetto, F. (2002). *Evolución de la política social argentina en la década de los noventa: cambios en su lógica, intencionalidad y en el proceso de hacer la política social*. CLASPO, University of Texas.
- Angrosino, M. (2012). *Etnografía y observación participante en Investigación Cualitativa*. México: Ediciones Morata.
- Arocena, J. (2002). *El desarrollo local: un desafío contemporáneo*. Segunda edición. Universidad Católica del Uruguay. Montevideo: Taurus.
- Beck, Ulrich. (2008). *¿Qué es la globalización?* Paidós. Buenos Aires: Paidós.
- Bidegain, M. (2007). *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Atuel.
- Borja, J. y Castells, M. (1998). *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información*. México: Taurus.
- Campetella, L. (2013). Desarrollo. *Mancilla* 3 (6) pp. 116-121. Argentina.
- Centro de Estudios para el Desarrollo Argentino CENDA. *La macroeconomía después de la convertibilidad*, 2010. En *La anatomía del nuevo patrón de crecimiento y la encrucijada actual. La economía argentina en el período 2002-2010*. Cara o Ceca/Cenda. Buenos Aires.
- CGPC4. *Barracas, Diagnóstico y Líneas de Acción de Escala Barrial*, 2009. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires.

- Cohen, A. P. (1982). "Belonging: the Experience of Culture" en: Anthony P. Cohen, *Belonging, identity and social organization in British rural cultures*. Inglaterra: Manchester University Press.
- Coraggio, J. L., Arancibia, I. (2004). Recuperando la economía: entre la cuestión social y la intervención social. *Congreso Nacional de Trabajo Social: De Araxá a Mar del Plata, "35 años de Trabajo Social Latinoamericano"*.
- Coraggio, J. L. (2009). Economía de Trabajo. *Diccionario de la Otra Economía*, Cattani A. D., Coraggio, J. L., Laville, J. L. Buenos Aires: UNGS, Altamira, CLACSO.
- Cornago, Ó. (Ed.) *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: la creación escénica en iberoamérica*. (2010). La Mancha: Cuenca Ediciones de la Universidad de Castilla.
- D'Abate, M. (2000). *Barracas, un poco de ayer y hoy*. Buenos Aires: Ed Blasón.
- Durán, A., Berman, M., Jaroslavsky, S. (2014). *Pasado y presente de un mundo posible. Adhemar Bianchi y Ricardo Talento: del teatro independiente al comunitario*. Buenos Aires: Leviatán.
- Escobar, A. (2005) El "postdesarrollo" como concepto y práctica social. En Mato, D. (Ed.), *Políticas de economía, ambiente y sociedad en tiempos de globalización*. pp. 17-31. Caracas: Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, Universidad Central de Venezuela.
- Furtado, C. (1982). *A Nova Dependencia*. Brasil: Paz e Terra.
- Furtado, C. (1999). *El capitalismo global*. México: FCE.
- García Canclini, N. (2012). *Cultura y desarrollo: una visión crítica desde los jóvenes*. Buenos Aires: Paidós.

- Geertz, C. (1973). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Gentile, M. L. (1999, 23 de febrero). Mascaritas. Clarín. Sección Mujer. p. 3.
- Grondona, M. (1999). *Las condiciones culturales del desarrollo económico*. Buenos Aires: Ariel Planeta.
- Hubbard, R. S., Miller, B. M. (2000). *El arte de la indagación en el aula: Manual para docentes investigadores*. Barcelona: Gedisa.
- Ibáñez, T. (2001). *Municiones para disidentes*. España: Gedisa.
- Kessler, G. (2002). Entre fronteras desvanecidas. Lógicas de articulación de actividades legales e ilegales en los jóvenes. En Gayol, S. (Ed.) *Violencias, delitos y justicias en la Argentina*. Buenos Aires: Manantial.
- Kliksberg, B. (2000). El rol del capital social y de la cultura en el proceso de desarrollo. En Kliksberg, B. & Tomassini, L. (Ed.), *Capital social y cultura: claves estratégicas para el desarrollo* (p. 19-58). Buenos Aires: BID, FCE.
- Lechner, N. (2000). Desafíos de un desarrollo humano: individualización y capital social. En Kliksberg, B. & Tomassini, L. (Ed.), *Capital social y cultura: claves estratégicas para el desarrollo* (p. 101-127). Buenos Aires: BID, FCE.
- Maccari, B y Montiel, P. (2012). *Gestión cultural para el desarrollo. Nociones, políticas y experiencias en América Latina*. Buenos Aires: Ariel.
- Madoery, O. (2008). *Otro desarrollo. El cambio desde las ciudades y regiones*. Buenos Aires: UNSAM edita.
- Martín, P. (2000). Mapas sociales: método y ejemplos prácticos. En Villasantes, T., Montañés, M. y Martí, J. (Eds.), *Prácticas locales de creatividad social. Construyendo ciudadanía 2* (91-113). España: El Viejo Topo.

- Mas Herrera, M. J. (2006). *Desarrollo endógeno, cooperación y competencia: una aproximación sin fronteras*. Panapo.
- Max Neef, M., Elizalde, A. y Hopenhayn, M. (2010). *Desarrollo a Escala Humana. Una opción para el futuro*. 2nda Ed. Madrid: Biblioteca CF+S.
- McKernan, J. (2001). *Investigación-acción y curriculum*. ( 2nda. Ed.). Madrid: Morata.
- Melucci, A. (1996). *Challenging codes. Collective action in the information age*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Melucci, A. (2002). *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Sociológicos.
- Merklen, D. (2005). Con los pies en la tierra: la inscripción territorial de las clases populares. En *Pobres ciudadanos. Las clases populares en la era democrática (Argentina 1983-2003)*. Buenos Aires: Gorla.
- Petrella, R. (1996). *Los límites a la competitividad. Cómo se debe gestionar la aldea global*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Puccia, E. (2010). *Barracas 1536-1936: su historia y sus tradiciones*. (3era. Edición). Buenos Aires: Asociación Fraga.
- Sachs, W. (1996). *Diccionario del desarrollo. Una guía del conocimiento como poder*. Perú: PRATEC.
- Scher, E. (2010). *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*. Buenos Aires: Argentores.
- Spalding, H. (1970). *La clase trabajadora argentina. Documentos para su historia 1890/1912*. Buenos Aires: Galerna.

- Valles, M. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Síntesis.
- Vasilachis, I. (Ed.). (2006). *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa.
- Vázquez Barquero, A. (1998). *La nueva Generación de Políticas de Desarrollo Local*. Seminario Internacional sobre Globalización y Desarrollo Local, Sociedade para o Desenvolvimento Comarcal de Galicia. Santiago de Compostela.
- Vázquez Barquero, A. (2005). *Las nuevas fuerzas del desarrollo*. España: Antoni Bosch.
- Wortman, A. (2009). *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte*. Buenos Aires: Eudeba.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. España: Gedisa.
- Abad, J. (s.f.). Usos y funciones de las artes en la educación y el desarrollo humano. En Jiménez, L. (ed.), *Educación artística, cultura y ciudadanía*. (17-23). Colección Metas Educativas 2021, Madrid OEI-Fundación Santillana. Recuperado de <http://bochosupn.comule.com/files/ABAD%20JAVIER.%20Usos%20y%20funciones%20de%20las%20artes.pdf>
- Amador, J. (2012, 14 de agosto). La pobreza cultural y la violencia en México. Reportaje especial. *Revista Proceso*. Recuperado de <http://www.proceso.com.mx/317047/la-pobreza-cultural-y-la-violencia-en-mexic>

- Bang, C., Wajnerman C. (2010). Arte y transformación social: la importancia de la creación colectiva en intervenciones comunitarias. *Revista Argentina de Psicología*, 48. Recuperado de [http://www.culturaypolitica.com.php5-4.ord1-1.websitetestlink.com/files/Bang-Wajnerman%20-%20Creaci%C3%B3n%20colectiva\\_0.pdf](http://www.culturaypolitica.com.php5-4.ord1-1.websitetestlink.com/files/Bang-Wajnerman%20-%20Creaci%C3%B3n%20colectiva_0.pdf)
- Boisier, S. (1999). *Desarrollo (Local): ¿De qué estamos hablando?* Recuperado de <http://municipios.unq.edu.ar/modules/mislibros/archivos/29-DesLo.pdf>
- Boisier, S. (2001). *Knowledge Society, Social Knowledge and Territorial Management*. Instituto de Desarrollo Regional (IDR), Fundación Universitaria. Documento de Trabajo 5, Sevilla, España. Recuperado de <http://www.idr.es/publicaciones/economía>
- Boisier, S. (2003). ¿Y si el desarrollo fuese una emergencia sistémica? *Revista del CLAD Reforma y Democracia*, 27. Caracas, Venezuela. Recuperado de <http://www.yorku.ca/ishd/CUBA.LIBRO.06/DEL/CAPITULO3.pdf>
- Boisier, S. (2004). El desarrollo en su lugar (el territorio en la sociedad del conocimiento). *Revista de Geografía Norte Grande*, 31 (129-133). Pontificia Universidad Católica de Chile. Chile. Recuperado de [www.geo.puc.cl/html/revista/PDF/RGNG\\_N31/art11.pdf](http://www.geo.puc.cl/html/revista/PDF/RGNG_N31/art11.pdf)
- Carreira, A. (1994). Teatro callejero en la ciudad de Buenos Aires después de la dictadura militar. *Latin American Theatre Review* 27 (2). Spring. E.U.A. Recuperado de <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/1021/996>
- Castoriadis, C. (1980). Reflexiones sobre el desarrollo y la racionalidad en Castoriadis, C. *El mito del desarrollo*. Kairós. Recuperado de <http://www.fundanin.org/castoriadis7.htm>

Chihu, A., López, A. (2007). La construcción de la identidad colectiva en Alberto Melucci. *Polis: Investigación y Análisis Sociopolítico y Psicosocial* 2007, 3(1), pp.125-159. Biblioteca Jurídica Virtual del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM. México. Recuperado de <http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/polis/cont/20071/art/art6.pdf>

Chi siamo. (s. f.). En Teatro Nucleo, Centro Produzione e ricerca Teatrale. Recuperado de <http://www.teatronucleo.org/chi-siamo/la-nostra-storia/>

Choclin, C. (2012). “Teatro comunitario: creación de vecinos, arte en la comunidad”. *Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas*. Editorial Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas. Rosario, Argentina. Recuperado de <http://red.antropologiadelcuerpo.com/index.php/gt7-ponencias-publicadas/>

Ciccolella, P. & Mignaqui, I. (2009). Capitalismo global y transformaciones metropolitanas: enfoques e instrumentos para repensar el desarrollo urbano. En *Otro desarrollo urbano: ciudad incluyente, justicia social y gestión democrática*. CLACSO. Buenos Aires. Recuperado de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/campus/poggiese/06cicco.pdf>

Coraggio, J. L. (2011). El papel de la economía social y solidaria en la estrategia de inclusión social. *Decisio*. Recuperado de [http://tumbi.crefal.edu.mx/decisio/images/pdf/decisio\\_29/decisio29\\_saber4.pdf](http://tumbi.crefal.edu.mx/decisio/images/pdf/decisio_29/decisio29_saber4.pdf)

Costales, P. (2011). *La puesta en escena de Barracas*. (Tesis de la Licenciatura en Turismo). Universidad Abierta Interamericana. Buenos Aires. Recuperado de <http://imgbiblio.vaneduc.edu.ar/fulltext/files/TC105900.pdf>

Cuadernos del Cascarudo: El Culebrón Timbal La Murga en la comunidad. (s.f). En *Murga y organización comunitaria*. Recuperado de

<http://culebrontimbal.com.ar/2016/04/la-murga-en-la-comunidad-cuadernos-del-cascarudo-2/>

Dabat, A. (2012). El rumbo de la economía argentina bajo el kirchnerismo. *Economía UNAM*, 9(26), pp. 43-67. Recuperado de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1665-952X2012000200002&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-952X2012000200002&lng=es&tlng=es).

Daniel Rosen, J. y Zepeda, R. (2015). La Guerra contra el narcotráfico en México: una guerra perdida. *Revista Reflexiones* 94 (1). pp. 153-168. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/729/72941346011.pdf>

Dubatti, J. (2011). El teatro argentino en la postdictadura (1983- 2010): Época de oro, destotalización y subjetividad. *Revista de Teatro Contemporáneo Stichomythia* 11(12) pp. 71- 80. Recuperado de [http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio\\_7.pdf](http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_7.pdf)

Fernández, C. (2008) *Desarrollo Sostenible y Cultura: Dimensiones de la Cultura en el Paradigma del Desarrollo Sostenible*. Barcelona: Universidad de Barcelona. Recuperado de <http://www.ub.edu/masteroficial/gestiocultural/images/docs/cristobalfm.resumen%20ejecutivo.tesina.mgc.desarrollo%20sostenib.pdf>

Fernández, C. (2009). “Teatro comunitario, la utopía de una sociedad posible”. *Revista Question*, 1(23). Recuperado de <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewArticle/802>

Flores, G. (s.f.). *Teatro Trono COMPA. Fundación Comunidad de Productores en Arte*. Recuperado de <http://www.fundacioncompa.com/>

Giménez, G. (2005). La cultura como identidad y la identidad como cultura. En *III Encuentro Internacional de Promotores y Gestores Culturales*. Recuperado de <http://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf>

Gómez, Candela. (2015, 5 de enero). El teatro comunitario se legitimó a fuerza de construir. Página 12. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-34408-2015-01-05.html>

Insaurralde, A. (2008). *Capacidades comunitarias para el desarrollo. Aportes de un programa social: el caso PROMEBA*. (Tesis de Maestría, UNSAM). Recuperado de <http://www.cedet.edu.ar/cedet-biblioteca-mas.asp?autor=&titulo=&ID=4&pag=10>

Instituto Nacional de Estadística y Geografía. *Encuesta Nacional de Victimización y Percepción sobre Seguridad Pública*, 2013. México. Recuperado de [www.inegi.org.mx/saladeprensa/boletines/2015/especiales/especiales2015\\_09\\_7.pdf](http://www.inegi.org.mx/saladeprensa/boletines/2015/especiales/especiales2015_09_7.pdf)

Jaroslavsky, S. (2008, 17 de octubre). Encuentro, arte y transformación social. *Alternativa teatral*. Recuperado de <http://www.alternativateatral.com/nota322-encuentro-arte-y-transformacion-social>

Klein, J.L. (2012). *El liderazgo compartido: una condición para el desarrollo local*. Adaptado de: Klein, J.L. (2012). Le leadership partagé: une condition pour le développement local. In Institut du Nouveau monde. L'état du Québec 2012 (p. 84-91). Montreal: Boréal. Recuperado de [http://www.ecominga.uqam.ca/PDF/BIBLIOGRAPHIE/EI%20liderazgo%20compartido\\_Juan%20Luis%20Klein.pdf](http://www.ecominga.uqam.ca/PDF/BIBLIOGRAPHIE/EI%20liderazgo%20compartido_Juan%20Luis%20Klein.pdf)

- La Nación. (2014, 13 de agosto). Organizaciones se movilizan por la clausura de centros culturales. Buenos Aires. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/1718278-organizaciones-se-movilizan-por-la-clausura-de-centros-culturales>
- López, M. (2011). Estrategias de Intervención en la Ciudad y en la web: espacio público y acción política. *Question*, 1(30), 1-23. Recuperado de <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/949/1036>
- Madoery, O. (2001). El proyecto político local como alternativa de desarrollo. *Revista Política y Gestión*, 2, UNSAM. Recuperado de [http://www.dhl.hegoa.ehu.es/ficheros/0000/0710/5.El\\_Proyecto\\_Pol%C3%ADtico\\_Local\\_como\\_alternativa\\_de\\_Developmento.pdf](http://www.dhl.hegoa.ehu.es/ficheros/0000/0710/5.El_Proyecto_Pol%C3%ADtico_Local_como_alternativa_de_Developmento.pdf)
- Madoery, O. (2007). Cinco interrogantes fundamentales del Desarrollo Endógeno. *CEDeT Biblioteca*, UNSAM. Recuperado de <http://www.cedet.edu.ar/cedet-biblioteca-mas.asp?id=1>
- Méndez, E. (2013, 30 de septiembre). Propone Peña un recorte de casi \$4 mil millones al gasto cultural para 2014. Sección Política. *Periódico La Jornada*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2013/09/30/politica/006n1pol>
- México: las autoridades guardan silencio ante el aumento alarmante de las denuncias y malos tratos (2012). *Amnistía Internacional México*. Recuperado de <http://amnistia.org.mx/nuevo/2014/09/04/mexico-las-autoridades-guardan-silencio-ante-el-aumento-alarman-te-de-las-denuncias-de-tortura-y-malos-tratos/?o=n>
- Ministerio de Cultura. *Listado de preguntas y respuestas que surgen del tema "Mecenazgo"*, 2012. Buenos Aires Ciudad. Recuperado de <http://www.buenosaires.gob.ar/cultura/mecenazgo/preguntasfrecuentes>

Ministerio de Cultura. *Grupos Estables, Eventuales y Comunitarios de Producción Teatral*, 2016. Recuperado de <http://www.buenosaires.gob.ar/proteatro/subsidios/gruposestablesyeventuales>

Ministerio de Cultura. *Participá del anteproyecto de la Ley Federal de las Culturas*, 2016. Recuperado de <http://www.cultura.gob.ar/noticias/aportes-ciudadanos-al-anteproyecto-de-ley-federal-de-las-culturas/>

Ministerio de Cultura. *Teatro Comunitario*, 2016. Buenos Aires Ciudad. Recuperado de <http://www.buenosaires.gob.ar/cultura/promocion/programas/teatro>

Ministerio de Desarrollo Urbano. *Barracas*, 2009. Buenos Aires Ciudad. Recuperado de <http://www.ssplan.buenosaires.gov.ar/index.php/informes-territoriales/barrios>

Molina, A. (s.f.) *Los nexos entre cultura y desarrollo local*. (Tesis de Maestría, CEDeT UNSAM). Recuperado de <http://www.cedet.edu.ar/cedet-biblioteca-mas.asp?autor=&titulo=&ID=4&pag=10>

Morel, H. (2009). Murga y Cromañón: recuperando la alegría después de la tragedia. *Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín*, 2(5), 1-398. Recuperado de <http://www.unsam.edu.ar/revistasacademicas/index.php/papdetrab/issue/download/18/16>

Navarro, F. (1992). *La promoción teatral comunitaria en México*. Coloquio “Proyectos Autogestionados de Desarrollo Cultural en Medios Urbanos”, Seminario de Estudios de la Cultura del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México: TECOM. Recuperado de <http://creacionindigena.blogspot.mx/2016/02/la-promocion-teatral-comunitaria-en.html>

Nivón, E. (2004). Malestar en la cultura. Conflictos en la política cultural mexicana reciente. *Pensar Iberoamérica Revista de Cultura*, 7. Recuperado de <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric07a01.htm>

Nuestro origen -hace 26 años-. (s. f.) En *Corporación Cultural Nuestra Gente*. Recuperado de <http://www.nuestragente.com.co/organizacion.html>

Ortiz, R. (2004). Cultura y desarrollo. *Euroamericano, Campus de cooperación cultural*. Recuperado de [http://www.oei.es/euroamericano/ponencias\\_politicas\\_culturadesarrollo.php](http://www.oei.es/euroamericano/ponencias_politicas_culturadesarrollo.php)

Pereyra, Guillermo (2012). México: violencia criminal y “guerra contra el narcotráfico”. *Revista Mexicana de Sociología*, 74(3). UNAM. Recuperado de <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rms/article/view/32219/29638>

Periodistas digitales (2015, 1ero. de septiembre). Suman más de 57 mil asesinatos en lo que va del sexenio de EPN; gobierno oculta 9 mil: ‘Zeta’. *Plumas libres*. Recuperado de <http://plumaslibres.com.mx/2015/09/01/suman-mas-de-57-mil-asesinatos-en-lo-que-va-del-sexenio-de-epn-gobierno-oculta-9-mil-zeta/>

Prato, A. y Segura, M. (2014, 21 de mayo). Las nuevas disputas culturales. *Página 12*. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/laventana/26-246687-2014-05-21.html>

Proaño, L. (2010). Teatro Comunitario Argentino: el desplazamiento de la política. *Revista Afuera, Estudios de Crítica Cultural*, 8. Recuperado de <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=61&nro=8>

Proceso (2013, 15 de febrero). Segob: 70 mil muertos con Calderón. *Revista Proceso*. Recuperado de <http://www.proceso.com.mx/333688/segob-70-mil-muertos-con-calderon>

Proyecto Artístico Comunitario (s. f.) En *Circuito Cultural Barracas*. Recuperado de <http://ccbarracas.com.ar/el-circuito/#.UmcmFJRvzUI>

Raimondi, M. (2008). El teatro como espacio de resistencia en la Argentina de la postdictadura. *Questions du temps présent. Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Recuperado de <https://nuevomundo.revues.org/37982?lang=fr>

Rizzo, N. (2014, 20 de diciembre). Se aprobó la ley que regula los centros culturales de la Ciudad de Buenos Aires. *La Izquierda Diario*. Recuperado el día 4 de enero de 2015, de <http://www.laizquierdadiario.com/Se-aprobo-la-ley-que-regula-los-centros-culturales-de-la-ciudad-de-Buenos-Aires>

Roa, B. y Jairo, A. (2009). *El desarrollo local para las iglesias santuarios de paz. En las localidades colombianas de Tierralta, Zambrano y Sincelejo*. (Tesis de Maestría, UNSAM). Recuperado de <http://www.cedet.edu.ar/cedet-biblioteca-mas.asp?autor=&titulo=&ID=4&pag=10>

Rodríguez, M. (2001). *Las políticas culturales: herramientas de desarrollo local. El caso de Cotacachi Ecuador*. (Tesis de Maestría, Universidad Andina). Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/tesis/uniandina-ecuador/politicas-culturales-cotacachi-ecuador.html>

Roitter, M. (2009). *Prácticas Intelectuales Académicas y Extra-Académicas sobre Arte Transformador: Algunas Certezas y Ciertos Dilemas*. CEDES, Argentina. Recuperado de [http://www.cedes.org.ar/Publicaciones/Ndoc\\_c/66.pdf](http://www.cedes.org.ar/Publicaciones/Ndoc_c/66.pdf)

Rossano, S. (2009). Murga y Carnaval, de “cosas de negros” a patrimonio ciudadano. Construcción de identidad en la murga porteña. *Revista Gallega de Etnomusicología Etno-Folk*, 14-15, 573-595. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3243063>

Sánchez, A. (2015, 26 de octubre). México, la mejor economía de América Latina de 2015: FMI. *Diario El Financiero*. Recuperado de <http://www.elfinanciero.com.mx/economia/mexico-la-mejor-economia-de-america-latina-de-2015-fmi.html>

Sen, A. (2004). Cómo importa la cultura en el desarrollo. *Revista Letras Libres*. Recuperado de <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/como-importa-la-cultura-en-el-desarrollo>

Somers, J. (2010). Community Theatre: a search for identity. En *Tale Valley Community Theatre (June, 2010, Ed.)*. Recuperado de <http://www.tvctheatre.org/articles/community-theatre-a-search-for-identity/>

Somers, J. (2010). Theatre as communal work. En *Tale Valley Community Theatre (June, 2010, Ed.)*. Recuperado de <http://www.tvctheatre.org/articles/theatre-as-communal-work/>

Sommer, D. (2008). Arte y responsabilidad. *Revista Letral*. Recuperado de <http://www.red-redial.net/referencia-bibliografica-65925.html>

Stocco, E. (2010) Departamento de Luján de Cuyo, Provincia de Mendoza. Desierto, agua y malbec como factores configurantes de su identidad territorial. (Tesis de Maestría, UNSAM). Recuperado de <http://www.cedet.edu.ar/cedet-biblioteca-mas.asp?autor=&titulo=&ID=4&pag=10>

Teatro Los Elementos, Compañía de Teatro. (s. f.) En *Havana Cultura*. Recuperado de <http://havana-cultura.com/es/artes-escenicas/teatro-los-elementos>

UNDP. *1ª Encuesta Iberoamericana de Juventudes: “El futuro ya llegó”, 2013*. Gobernabilidad democrática. OIJ. Recuperado de <http://www.undp.org/content/undp/es/home/librarypage/democratic->

[governance/Encuesta Iberoamericana de Juventudes.html](http://governance/Encuesta_Iberoamericana_de_Juventudes.html)

Urteaga, E. (2013). La teoría del capital social de Robert Putnam: Originalidad y carencias. *Reflexión Política*, 15(29), 44-60. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/110/11028415005.pdf>

Ventura, L. (2010, 26 de octubre). La Red de turismo sostenible La Boca Barracas se presentó oficialmente en sociedad. *Portal de América*. Recuperado de <http://www.portaldeamerica.com/index.php/corresponsales/item/3383-la-red-de-turismo-sostenible-la-boca-barracas-se-present%C3%B3-oficialmente-en-sociedad>

Wortman, A. (2007). *Políticas culturales de la sociedad civil en la formación de nuevos públicos. Una vez más sobre los sentidos de la palabra cultura*. II Reunión del Grupo de Trabajo de CLACSO “Consumos Culturales, mercados, políticas y prácticas”. México. Recuperado de [http://www.perfiles.cult.cu/articulos/3\\_politicas\\_culturales.pdf](http://www.perfiles.cult.cu/articulos/3_politicas_culturales.pdf)

## Anexos

A continuación, se presenta uno de los diarios de campo elaborados durante el diseño etnográfico:

Tesis del CCB Diarios de campo	Fecha: 17 de abril de 2014 Pp. 33
<b>Presentación de la obra teatral “El Loquero de Doña Cordelia” en Tecnópolis</b>	
Desarrollo- Notas de campo	Percepciones- Notas personales
<p>A dice que llegaron desde las 10a.m. en los micros rentados. Por presentarse a las 3pm creyeron que iba a haber un reducido público de 10 personas, se sorprendieron que la sala se llenara y que incluso se quedaran como 40 personas afuera. Talento le dijo a <i>N</i> que el día anterior, los del Teatro Comunitario Catalinas Sur también llenaron, como 200 personas de público.</p> <p>Para la obra tuvieron que montar todo el escenario, las cobijas y las tablas donde se proyecta la película, pero dice <i>N</i> que se dieron cuenta que no es tan complejo y eso les generó entusiasmo para continuar presentándose en otros lugares.</p> <p><i>I</i> me dice que unos actores faltaron a su trabajo o después de trabajar se vinieron como <i>D</i> que es secretaria de una obra social y tenía mucho trabajo pero les dijo “nos vemos, me voy a actuar”.</p> <p>Dice <i>I</i> que tuvo una semana pesada, que los días que actúa duerme más profundo, porque es mucha la energía destinada a la obra. Me dice que el primer lunes del taller de iniciación teatral fue pero para acompañar a su sobrina que es muy tímida y que hacía un rato que no veía. Ella y <i>A</i> viven en Avellaneda.</p>	<p>Se acudió una hora antes de que se presentaran. Se repartieron folletos a la gente para invitarlos a ver la obra, junto con otras vecinas-actrices, mientras los demás integrantes se maquillaban, y los niños jugaban o comían canapés que Tecnópolis les puso a disposición.</p> <p>Todos estaban emocionados, sabían que era algo muy importante y anhelado.</p> <p>En Tecnópolis no pudieron ensayar previamente, solo Talento les dio varias recomendaciones, implicó que</p>



<p>A <i>V</i> se le zafó el tacón del zapato justo antes de entrar a escena pero entre los compañeros le consiguieron cinta y se la enrolló al zapato para pegarlo, <i>A</i> dice que hasta le daba estilo.</p> <p>En esta ocasión el público aplaudía entre escena y escena, <i>N</i> dijo que Talento les sugirió que si la gente aplaude es señal de que les gusta y hay que darles tiempo y no comenzar abruptamente.</p> <p><i>F</i> me decía que estaba nervioso porque había mucha gente. <i>I</i> me dice que si al principio eso te destantea ya después te concentras y se te olvida y que además, ya estuvieron en Montevideo actuando igual y que eso los hizo aprender mucho.</p> <p>En Tecnópolis hay un stand del teatro comunitario, con flyers de distintas agrupaciones, los de berisso, los de City Bell, Catalinas Sur, de Mendoza, el Circuito, etc. También hay fotos colgadas y una pantalla donde pasan videos sobre escenas de los teatros y la murga, el Circuito en banda.</p> <p>Varios integrantes del Circuito veían los videos puestos en el stand y se sorprendían, decían que ni sabían que había videos de eso, que nunca los habían visto.</p>	<p>improvisaran más y trabajaran con la creatividad. Ya que era bastante el público, los actores tenían que acompañar a toda la gente a sentarse para organizarlos bien, pero los actores en esos momentos actuaban y ese periodo se alargó por lo que tenían que improvisar mucho, ese lapso se hizo muy largo también para los músicos que no podían dejar de tocar la misma música.</p> <p>De repente si alguno titubeaba en seguida hablaba rápido, y los expositos actores cambiaban de lugar, adaptándose a nuevas posiciones.</p> <p>Tecnópolis en estos días ha sido un espacio de difusión y promoción para estos teatros.</p> <p>Los vecinos-actores en su rutina de participación del CCB, se introducen en la inercia y no alcanzan a estar al pendiente de todas las acciones que se realizan desde la organización.</p>
---	---

Tabla 4. Diario de campo