

Sánchez Salinas, Romina y Camila Mercado: “Límites y alcances en el reconocimiento de proyectos de arte y transformación social en Argentina: el teatro comunitario en las políticas culturales públicas (2006-2018)”; en *REA*, N° XXV, 2019; Escuela de Antropología – FHUMYAR – UNR; pp. 1-17.

Límites y alcances en el reconocimiento
de proyectos de arte y transformación social
en Argentina:
el teatro comunitario en las
políticas culturales públicas (2006-2018)

Romina Sánchez Salinas

Instituto Multidisciplinario de Estudios Sociales Contemporáneos (IMESC)

Instituto de Estudios Históricos, Económicos, Sociales e Internacionales (IDEHESI)

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Universidad Nacional de Cuyo

Argentina

rominasanchezsalinas@gmail.com

Camila Mercado

Instituto de Ciencias Antropológicas (ICA)

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Universidad de Buenos Aires

Argentina

kmi_m@hotmail.com

Resumen

En este trabajo realizamos un primer abordaje acerca del reconocimiento de proyectos culturales de base comunitaria que apuestan por el arte y la transformación social, fenómeno que se ve reflejado en la consolidación de programas de apoyo específicos al área. Nos centraremos en el caso del teatro comunitario, una práctica que cuenta con una larga trayectoria en nuestro país y que concibe al Estado como un actor clave en la disputa por el reconocimiento simbólico y por la distribución de recursos económicos. Estos actores ocupan un rol relevante en la conformación de un ámbito que resalta el potencial transformador de las artes, siendo asimismo articuladores de muchas de las demandas generadas en el sector.

Partimos de una concepción del campo cultural como un terreno de disputas en torno al poder de definir pertenencias, reconocimiento y acceso a recursos donde los usos del concepto de “cultura” son diversos y a veces conflictivos. En este sentido, el teatro comunitario ha disputado espacios de reconocimiento por parte del Estado que se han materializado en distintas líneas de apoyo. Por lo tanto, nos interesa indagar en las disputas, conflictos, negociaciones que se desencadenan a partir de estas interacciones entre actores comunitarios y agentes estatales, así como en las apropiaciones y usos del concepto por parte de los programas.

Palabras clave

Políticas culturales; Teatro Comunitario; Arte y transformación social; Institucionalización

Limits and scope of the recognition of art and social transformation projects in Argentina: community theater in public cultural policies (2006-2018)

Abstract

This paper proposes an approach to the recognition of community-based cultural projects committed to art as a means of social transformation. Such phenomenon can be observed in the consolidation of specific support programs for this area. The present work will focus on community theater, a practice with a vast history in our country, that conceives the State as a key actor in the dispute for symbolic recognition and distribution of economic resources. These actors have a relevant role in shaping an area that highlights the transforming potential of arts, being also articulators of many of the demands generated by this particular sector.

We understand the cultural field as a terrain of disputes over the power to define belonging, recognition and access to resources, where the concept of "culture" is used in many diverse, and even controversial, ways. In this sense, community theater has disputed spaces recognized by the State, leading to the creation of different lines of support. Therefore, we are interested in investigating the disputes, conflicts and negotiations triggered by these interactions between community actors and state agents, as well as the appropriations and uses of the concept of culture by these programs.

Key words

Cultural Policies, Community Theater; Art and social transformation; Institutionalization

*

Introducción

Las principales iniciativas adoptadas por el Estado federal argentino vienen siendo marcadas por los ejes que organizan el ámbito de las políticas culturales a nivel internacional desde 1960 a la actualidad: democratización cultural, descentralización, desarrollo de la diversidad y creatividad cultural (Bayardo, 2015). Como han señalado distintos autores, las últimas décadas dan cuenta de un proceso de ampliación en el campo de las políticas culturales, las cuales ya no refieren sólo a un concepto restringido de cultura – vinculado al patrimonio o a las bellas artes – sino que abarcan también su sentido antropológico (García Canclini, 1987; Bayardo, 2007; Mejía Arango, 2009; Infantino, 2018). Es decir, la cultura es comprendida como un “conjunto de procesos donde se elabora la significación de las estructuras sociales, se las reproduce y transforma mediante operaciones simbólicas” (García Canclini, 1987:25). En este marco, prácticas, saberes y bienes culturales históricamente desvalorizados como expresiones “arcaicas” o “primitivas” comenzaron a ser reconocidas como formas de promover la diversidad cultural, recursos para fomentar el crecimiento económico – a través del turismo, por ejemplo – o como estrategias para lograr una “transformación social”.

En nuestro país, durante los primeros años del siglo XXI se percibió un movimiento del “neoliberalismo al neodesarrollismo con una intervención activa del Estado” (2015:50), que se registró en la esfera cultural a partir de la implementación de diversas políticas y organismos de fomento a la producción y consumo cultural en el período kirchnerista (2003-2015), reflejada en una multiplicidad de concursos, encuentros, ciclos, festivales y talleres (País Andrade, 2015) extendidos en gran parte del territorio nacional.

En este contexto de ampliación de las políticas culturales, nos preguntamos puntualmente por el reconocimiento¹ en la última década (2006-2016) por parte del Estado de proyectos culturales de base comunitaria que apuestan por el arte y la transformación social. Nos detendremos en una práctica artística ligada a la construcción y participación comunitaria en un territorio y con fines de transformación social: el teatro comunitario, conocido en Argentina como *teatro de vecinos para vecinos*. Se trata de “(...) espacios conformados por personas no profesionales del teatro que surgen a partir de la necesidad de un grupo de determinada región o población de reunirse, agruparse y comunicarse a través del teatro” (Bidegain, 2007:33). Es decir, son grupos abiertos a quienes deseen ingresar, independientemente de su formación artística. Es una práctica inclusiva y se valoran los intercambios entre personas de diferentes profesiones, edades y trayectorias de vida.

Se conforman como proyectos con una fuerte territorialidad, la cual puede referirse a la unidad de un barrio, un pueblo o una ciudad. Estos territorios están directamente vinculados con la producción artística del teatro comunitario, ya que los grupos de teatro comunitario suelen abordar problemáticas que los atraviesan recuperando relatos y hechos invisibilizados en la historia oficial. Por último, es importante señalar que, si bien hablamos de grupos conformados por vecinos y vecinas no profesionales del teatro, estos colectivos siempre cuentan con una dirección artística que retoma y condensa poéticamente aquello que los integrantes desean contar (Scher, 2010). Esta misma dirección generalmente es la que gestiona recursos externos que los grupos requieren para seguir sosteniéndose y ampliar su alcance.

¹ Entendemos las demandas de reconocimiento, siguiendo a Nancy Fraser (2008), como reivindicaciones que interpretan las injusticias como culturales y como enraizadas en patrones sociales y culturales de representación, interpretación y comunicación. Por otro lado, las demandas de redistribución pretenden una distribución más justa de los recursos y de la riqueza, se centran en injusticias que entienden como de origen socio-económico. Fraser plantea que no es posible comprender la desigualdad sin contemplar ambas dimensiones.

La definición de “teatro de vecinos para vecinos” está vinculada en Argentina a la conformación del Grupo de Teatro Catalinas Sur (1983) en un contexto de reapertura democrática luego de la última dictadura militar (1976-1983). Posteriormente, ya en la década de 1990 se conformó otro de los grupos pioneros de esta actividad en el país, el Circuito Cultural Barracas (1996). Ambos grupos sistematizaron estas experiencias luego de la crisis de 2001 para multiplicar sus proyectos en distintos puntos del país conformando, en 2002, la Red Nacional de Teatro Comunitario que hoy cuenta con más de 50 grupos.

Indagamos en el caso del teatro comunitario en tanto estos grupos cuentan con una trayectoria compleja en las disputas con el Estado por el reconocimiento de su actividad. Asimismo, constituye un sector relevante en la conformación de un ámbito que resalta el potencial transformador del arte en nuestro país. Estos colectivos han logrado ciertos espacios de reconocimiento que se materializaron en distintas líneas de apoyo, en un marco de ampliación de las políticas culturales en Iberoamérica y en Argentina. A través de este abordaje nos proponemos delinear algunos aspectos que hacen a la institucionalización de líneas de arte y transformación social en espacios oficiales de la cultura, buscando identificar las disputas y los actores que posibilitaron la consolidación de las políticas. Con este objetivo, realizamos entrevistas a referentes del teatro comunitario, e indagamos documentos oficiales (convocatorias, formularios, etc.) y fuentes secundarias a partir de una estrategia cualitativa. A través de este análisis nos proponemos comenzar a delinear algunos aspectos que hacen a la institucionalización de líneas de arte y transformación social en las políticas culturales públicas.

Desde nuestra perspectiva de las políticas públicas, y siguiendo el planteamiento de Oscar Oszlak (2009), en toda sociedad existe, en un determinado período histórico, una agenda social problemática cuyo abordaje se divide entre diferentes agentes. Esto es, actores de la sociedad civil, proveedores del mercado u organismos estatales. Ahora bien, entendemos que esta división social del trabajo se desarrolla a partir de procesos de negociación y disputa pero siempre considerando que estas vinculaciones “suceden entre actores que poseen poderes desiguales y se encuentran en un lugar diferente dentro del campo de fuerzas que constituye la sociedad capitalista” (Rubim *et al*, 2006:29). El enfoque que adoptamos consiste más bien en reconocer un marco de correlaciones desiguales de fuerza para observar cómo el Estado, el mercado, redes, organismos internacionales, movimientos sociales,

asociaciones de la sociedad civil, colectivos culturales, entre otros, disputan espacios de reconocimiento y sustentabilidad para la producción cultural que pueden incidir de diversas maneras en la formulación de políticas culturales (Infantino, 2014).

Acerca de las políticas y las experiencias en arte y transformación social

La expresión *arte y transformación social* o *transformación social desde el arte*, también ha asumido otras denominaciones como *arte comunitario* o *cultura para el desarrollo social*, y se refiere a proyectos o colectivos que incorporan la experiencia artística a la problemática del desarrollo social, donde el arte es el instrumento idóneo en el camino de procesos de reclamo y transformación (Arreche, 2005; Olaechea y Engeli, 2007). Dada la heterogeneidad del campo no es fácil encontrar una única denominación que englobe a todas estas acciones. Algunos autores que han historizado estas prácticas a nivel internacional hablan de *arte comunitario* (Palacios Garrido, 2009; Nardone, 2010), otros las definen como *arte popular* (Wajnerman, 2009) y otros prefieren el término *arte transformador* (Roitter, 2009). Si bien estas denominaciones pueden poner el foco en diferentes aspectos e incluir experiencias que otras dejan de lado, todas coinciden en señalar el cuestionamiento de las jerarquías culturales, la confianza en la relevancia social del arte y la creencia en el potencial creativo de todos los sectores de la sociedad. Se trata por lo general de prácticas que promueven la inclusión social, la búsqueda de autonomía, la organización comunitaria y el acceso igualitario a bienes culturales (Dillon, 2008; Palacios Garrido, 2009; Roitter, 2009; Nardone, 2010; Infantino, 2019).

Tanto Palacios Garrido (2009) como Nardone (2010) señalan que en sus inicios el arte comunitario se proponía como una instancia alejada de lo institucional y de la crítica del arte, sin embargo, esto fue modificándose a lo largo de los años al ser retomado como una herramienta de política social y como objeto de enseñanza en centros de arte (Belfiore, 2002; Palacios Garrido, 2009; Nardone, 2010). Palacios Garrido realiza una interesante observación al sostener que “algunos de los efectos adversos de esta asunción institucional ha sido la presión para que los fondos empleados tuviesen resultados en proyectos a corto plazo, pervirtiendo así la tendencia natural del arte comunitario de trabajar en proyectos a más largo plazo que impliquen un verdadero desarrollo educativo y cultural” (Palacios Garrido, 2009:204).

El proceso de ampliación de las políticas culturales y el riesgo de la instrumentalización

El proceso de institucionalización de las políticas culturales como área de intervención se remonta hacia fines de la década de 1960 y principios de los años 70', siendo las conferencias organizadas por UNESCO entre 1970 y 1982 los hitos señalados como referencia de este proceso (García Canclini, 1987; Rabossi, 1997; Infantino, 2018). Sin embargo, como señalamos anteriormente, recién entrada la década de 1980 se produjo una ampliación del concepto de *política cultural*, el cual ya no refería a un sentido restringido cultura sino a un sentido antropológico en tanto “modo de vida” (Williams, 1994:13). Infantino (2018) sostiene que

en vínculo con esta tendencia, durante los años 90', se expandieron las estrategias promovidas por los discursos de los organismos internacionales tendientes a fomentar el empoderamiento de distintos actores sociales a través de la cultura como herramienta de lucha contra los efectos indeseados del desarrollo económico neoliberal, las reformas del Estado y el avance del mercado (pp.151).

Al respecto, Yúdice (2002) señala que la idea de la cultura como herramienta para obtener ciertos resultados en el plano de lo social, político o económico ha conducido a una compleja instrumentalización de lo cultural, cuya legitimidad ya no radica tanto en lo estético o en sus contenidos sino en su utilidad para alcanzar ciertos fines. Cuando las principales fundaciones internacionales comenzaron a percibir que la cultura era una esfera crucial para la inversión se la empezó a tratar como cualquier otro recurso (Yúdice, 2002). Si bien actualmente este escenario de conceptualización de la cultura como un recurso se impone en diferentes ámbitos, se vuelve necesario señalar que esta construcción conceptual no deja de ser utilizada y apropiada de forma diferencial (Infantino, 2018). De esta manera, encontramos experiencias y/o políticas que refieren a la cultura como un recurso para la defensa de la diversidad cultural, para el crecimiento económico, para el empoderamiento de poblaciones vulnerables o para lograr la inclusión social. Sin embargo, también se presenta como un recurso para la lucha por el reconocimiento de derechos culturales y de la propia práctica artístico-cultural como emancipadora. El campo de las políticas culturales se presenta como un terreno conformado por actores variados, no solo del ámbito estatal sino también privado,

grupos comunitarios, movimientos sociales, entre muchos otros, los cuales persiguen fines muchas veces contrapuestos (García Canclini, 1987; Crespo, Morel y Ondelj, 2015; Infantino, 2018).

En el caso de nuestro país, como ha señalado Bayardo (2015), en los primeros años del siglo XXI las políticas culturales públicas en Argentina además de las acciones habituales del sector (artes, letras, patrimonio, folclore), ampliaron su campo de injerencia a múltiples proyectos, entre los que se encuentran los que reivindican la cultura popular y la cultura comunitaria. A partir de esto, nos proponemos primero sistematizar las principales líneas de fomento al teatro comunitario en Argentina para luego analizar las vinculaciones de este fenómeno con una en particular.

Las políticas de fomento al teatro comunitario en Argentina

Desde sus inicios, estos grupos han disputado espacios de reconocimiento y de redistribución de recursos que paulatinamente se han materializado en distintas líneas de apoyo y promoción de la actividad. La mayor parte de ellas fueron en respuesta a proyectos y propuestas surgidas desde los mismos colectivos o desde la Red Nacional de Teatro Comunitario². Para Fernández (2013, 2015, 2018) el Estado siempre ha estado presente en la dinámica de la obtención de recursos de los grupos de teatro comunitario de Argentina. Algunos ejemplos de estas vinculaciones son la Carpa Cultural Itinerante (2002) y el Programa Cultural en Barrios (Gobierno de la Ciudad) y el Proyecto Escenarios (Instituto Cultural de la Provincia, Instituto Nacional del Teatro).

La Carpa Cultural Itinerante constituye un episodio fundamental en la historia del teatro comunitario dado que estimuló la creación de grupos que actualmente tienen continuidad en la Ciudad de Buenos Aires³. Fue una política creada en 2002 por la Dirección General de Promoción Cultural con el fin de articular acciones de los diferentes centros culturales

² La Red Nacional de Teatro Comunitario conecta y guía a los grupos de teatro comunitario con el fin de intercambiar experiencias e información, compartir y debatir problemáticas comunes y realizar acciones en forma conjunta para difundir y fortalecer el crecimiento del fenómeno.

³ Los grupos que actualmente funcionan bajo la órbita de la Dirección de Promoción Cultural en Barrios son: el Épico de Floresta, Res o no Res de Mataderos, los Pompapetriyazos y Grupo de teatro comunitario de Pompeya. (Scher, 2010).

pertenecientes al Programa Cultural en Barrios⁴. Consistió en la permanencia de la Carpa principalmente en barrios “periféricos” con una oferta de espectáculos, talleres y otras actividades artísticas para vecinos y vecinas. Por entonces, Catalinas Sur todavía recibía apoyo por parte de este Programa por lo cual formaron parte de la propuesta de la Carpa presentando su primera obra “Venimos de muy lejos” (1990) en distintos barrios de la ciudad. Luego de la presentación, el director de *Catalinas* junto con el director del Circuito Cultural Barracas, describían la propuesta artístico-comunitaria que estaban desarrollando en sus territorios e invitaban a formar nuevos grupos en otros barrios. A partir de estas presentaciones fueron surgiendo nuevos colectivos en barrios como Parque Patricios, Mataderos y Floresta.

Algunos años después (2008), y también tras el pedido específico de los grupos pioneros, el Instituto Nacional del Teatro implementó el Concurso Nacional para Estímulo a la Actividad de Teatro Comunitario, una línea de apoyo económico que brinda financiación para montaje de espectáculos, sostenimiento de la actividad, compra de equipamiento técnico, capacitaciones. Este organismo incluyó al teatro comunitario dentro de su política editorial con la publicación de material bibliográfico sobre el tema (Fernández, 2013).

En materia de legislación un logro significativo fue la Ley de Promoción al Teatro Comunitario⁵, aprobada en diciembre de 2014 por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires, que otorga apoyo económico a los 7 grupos existentes en CABA a través de PROTEATRO⁶. Esta ley fue impulsada por algunos integrantes de la Red Nacional de Teatro Comunitario que hicieron llegar su propuesta a la legisladora Gabriela Alegre⁷ dando cuenta de las dificultades que enfrentaban los grupos para sostener e impulsar esta práctica. Con el objeto de apoyar estas iniciativas la ley establece un régimen de subsidios destinados a la

⁴ El Programa Cultural en Barrios es una política implementada desde 1984 originariamente a cargo de la Secretaria de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires. Este programa se planteó en una primera etapa la descentralización y democratización en el acceso a los servicios culturales, a través de la creación de varios centros culturales distribuidos por la ciudad, donde los vecinos pueden practicar disciplinas artísticas (Winocur, 1994; Rabossi, 1997).

⁵ Para ampliar sobre el proceso de disputa que derivó en la aprobación de la Ley 5527/14 de Protección, Promoción y Difusión del Teatro Comunitario cf. (Mercado. C. y Sánchez Salinas, R., 2018).

⁶ PROTEATRO es el Instituto para la Protección y Fomento de la Actividad Teatral No Oficial de la Ciudad de Buenos Aires, dependiente del GCBA.

⁷ PROTEATRO es el Instituto para la Protección y Fomento de la Actividad Teatral No Oficial de la Ciudad de Buenos Aires, dependiente del GCBA.

⁷ Legisladora de la ciudad de Buenos Aires entre 2007 y 2015.

producción y difusión de espectáculos, así como al mantenimiento de espacios y otros gastos que surgieran del desarrollo de la actividad⁸. Para acceder a estas líneas de financiación los grupos deben inscribirse en el Registro de Grupos de Teatro Comunitario de PROTEATRO para lo cual tienen que estar integrados por más de 20 personas, desarrollar su actividad sin fines de lucro, acreditar al menos dos años de actividad ininterrumpida, informar anualmente de un plan de actividades y contar con un espectáculo ya estrenado.

Algunos grupos también han recibido financiamiento de otros programas o instituciones como Puntos de Cultura de la actual Secretaría de Cultura de la Nación, del Consejo Provincial de Teatro Independiente de la Provincia de Buenos Aires, o a partir de la Ley de Mecenazgo en CABA, de planes específicos de universidades nacionales y programas de apoyo de escala local. A nivel nacional, el Fondo Nacional de las Artes (Secretaría de Cultura de la Nación) incluye, desde el año 2016, entre sus convocatorias una línea específica de “Arte y transformación social” destinada a gestores/as, artistas y organizaciones sociales que apelan al arte como herramienta de transformación en situaciones de vulnerabilidad social o para el abordaje de problemáticas sociales.

En síntesis, la lógica del financiamiento público al teatro comunitario argentino ha sido, en general, una respuesta a demandas de los grupos organizados a través de sus redes. Analizamos a continuación el proceso de implementación y desarrollo del Concurso Nacional de Teatro Comunitario del Instituto Nacional de Teatro (Secretaría de Cultura de la Nación).

Acerca del Concurso Nacional del INT: nuevas y viejas controversias

El Concurso Nacional para Estímulo a la Actividad de Teatro Comunitario constituye una línea de fomento diseñada e implementada por el Instituto Nacional del Teatro, dependiente de la Secretaría de Cultura de la Nación. Esta iniciativa, como señalamos, fue puesta en marcha en 2008 a partir del reclamo de algunos grupos nucleados en torno a la Red Nacional de Teatro Comunitario. El principal argumento en torno a esta demanda consistía en que la actividad de los grupos de teatro comunitario presenta especificidades que no se ven

⁸ A su vez, exime a los grupos del impuesto inmobiliario y tasa de alumbrado, barrido y limpieza (ABL), mantenimiento y conservación de sumideros de los inmuebles directamente afectados a la práctica teatral, entre otros aspectos.

contempladas en los concursos y subsidios de financiación para el teatro independiente en nuestro país (por lo general los grupos comunitarios no se presentan en salas teatrales ni poseen su propio espacio, agrupan a personas que no son profesionales del teatro y no es el objetivo que lo sean, entre otras cuestiones). Asimismo, se trataba ya en aquel momento de un fenómeno que contaba con múltiples experiencias en la ciudad de Buenos Aires, pero también en otras provincias. De esta manera, se garantizaba un jurado especial para la evaluación de los proyectos comunitarios que ponderara aspectos que no son considerados en las evaluaciones de proyectos de teatro independiente. Para comprender esto es necesario recordar que el Instituto Nacional del Teatro es por ley un organismo de fomento y protección a la actividad teatral no oficial, entendida como una actividad diferente al teatro comercial⁹.

El Concurso se ha mantenido hasta la actualidad con algunas interrupciones que pueden explicarse por cambios de gestión, pero también por distintas formas de concebir al teatro comunitario, que en algunos casos cuestionan si se trata de una práctica teatral que pueda o deba ser incluida dentro de un organismo de fomento al teatro independiente. Este tipo de argumentos podría explicarse a partir del señalamiento de Colombres, quien plantea que “la teoría del arte tradicional aún continúa excluyendo a gran cantidad de prácticas artísticas que no responden a sus parámetros” (en Wajnerman, 2009:26). También podría comprenderse según el razonamiento de Boal (1975) cuando afirma que, para ciertas elites, el teatro no puede ni debe ser popular, desplegando una serie de representaciones, tal como la que sostiene que se separa el fenómeno artístico del fenómeno político o moral, considerando que la presencia del pueblo en masa retira del espectáculo su posibilidad de ser arte. Así, lo convierte en un hecho moral y político, ya no estético. Otra estrategia es determinar si estamos ante un hecho artístico según el espacio donde se realice y según los destinatarios que lo gocen: si es en la calle o en un circo en presencia de la masa, estamos frente a un fenómeno político y moral; si es en una sala destinada a pequeñas élites, es un fenómeno teatral “estético”. En definitiva, se niega la posibilidad del teatro popular como arte, como forma de comunicación y como forma de conocimiento. Al mismo tiempo, se hace creer que el fenómeno teatral estético destinado a las minorías, no tiene nada de moral ni de político,

⁹ La Ley Nacional del Teatro N°24.800 da origen al INT y considera como salas de teatro independiente a aquellos espacios escénicos convencionales y no convencionales que no superen las trescientas localidades.

ocultando el hecho de que todo teatro es necesariamente político en tanto defiende intereses de clase (Boal, 1975).

Si bien las discusiones respecto al concurso de teatro comunitario no se dan en esos términos, la referencia es significativa para pensar qué creencias o tendencias polarizan las discusiones al momento de incluir el teatro comunitario como una práctica artística que cae bajo la órbita del organismo y qué institucionalidad se le da cuando se la incluye. Este reconocimiento no implica solamente poner en acción un concurso, implicaría un compromiso con identificar la especificidad del fenómeno y diseñar líneas de subsidio acordes con ello.

Al disputar reconocimiento dentro de un organismo nacional de financiación de la actividad teatral, estos grupos están no sólo demandando la visibilización de su proyecto artístico sino también una mayor redistribución de los recursos del Estado entre quienes integran el sector teatral, reconociéndose como parte del mismo, pero con sus particularidades. Si bien en un inicio los grupos reclamaban la implementación de un concurso específico dentro del Instituto Nacional del Teatro para la actividad, con el paso del tiempo, algunos representantes de la Red Nacional de Teatro Comunitario han llevado a cabo negociaciones para conseguir la apertura de una línea de subsidio estable y continua que no deba ser aprobada cada año por el Consejo de Dirección del INT. En la práctica, esta discontinuidad en el concurso ha significado que en los años 2010, 2012 y 2017 no se llevase a cabo por no contar con dicha aprobación¹⁰.

Reflexiones finales

En el recorrido general de las políticas culturales del sector identificamos que la lógica del financiamiento público al teatro comunitario argentino ha sido principalmente a partir de la iniciativa de uno o varios grupos ya existentes o bien, a través de la Red Nacional que los congrega. Considerando los fundamentos y características principales del teatro comunitario, podemos decir que la promoción de diferentes líneas de apoyo y fomento a esta práctica se han orientado en torno al reclamo del sector por un reconocimiento de la cultura como un derecho al que debe acceder la ciudadanía en general. A partir de esta concepción respecto

¹⁰ En 2015 y 2016, si bien la ayuda se otorgó mediante el Concurso, se denominó como “Estímulos a la actividad de grupo de teatro comunitario”. En el año 2018 se implementó nuevamente bajo el nombre de “Concurso para Actividad de Grupo de Teatro Comunitario” (Instituto Nacional del Teatro, 2019).

del rol del teatro comunitario como promotor del derecho a la cultura, el Estado en sus diferentes niveles surge como un interlocutor clave a la hora de demandar apoyo para la actividad.

Respecto al proceso de reconocimiento del teatro comunitario en el Instituto Nacional del Teatro, si bien se llevaron a cabo reuniones entre algunos representantes de la Red Nacional de Teatro Comunitario y el director ejecutivo del organismo, la propuesta de implementar una nueva línea estable no logró el consenso necesario para su aprobación en el Consejo de Dirección, lo que devino en un nuevo llamado a Concurso para el 2018. En principio estos impedimentos estarían señalando ciertas dificultades para que el teatro comunitario termine de ser reconocido dentro del INT, ya que la línea de financiación específica con la que cuenta hasta el momento es puesta en discusión cada año por el Consejo que dirige el organismo, quedando sujeta a lo que se determine en cada ocasión. Es decir que, si bien hay una inclusión de esta propuesta de arte y transformación social, el grado de institucionalidad que se le otorga al apoyo es débil, poniendo en cuestión de un modo permanente la inclusión de esta práctica dentro de la órbita de fomento del organismo.

Estos debates en torno a qué es considerado “arte” y qué no, se desarrollan como formas de clasificación de las prácticas que es significativo analizar cuando partimos de una visión del Estado como un agente relevante de categorización. Como señalan Brubaker y Cooper, el Estado es un poderoso identificador

(...) porque tiene el material y los recursos simbólicos para imponer las categorías, los esquemas clasificatorios, y los modos de conteos e informes sociales con los cuales los burócratas, los jueces, los maestros y doctores deben trabajar y a los que los actores no estatales deben remitirse (Brubaker y Cooper, 2005:47).

Si bien es innegable el lugar privilegiado que ocupan los agentes estatales en estos procesos de clasificación y reconocimiento, entendemos que los mismos no están desprovistos de disputas en torno a cómo se reconoce a los diferentes actores, grupos, sectores de la sociedad.

Seguiremos este primer esbozo de conceptualizar y problematizar los procesos de institucionalización de proyectos de arte y transformación social siguiendo nuestro objetivo

de visualizar los pactos, estrategias, intereses y luchas de distintos sectores que se condensan detrás de las políticas públicas de la cultura en general y del teatro comunitario en particular.

Referencias bibliográficas

- ARRECHE, A. (2005) “Objetivos de Trabajo. Análisis transversales”, en J. DUBATTI (comp.) *Cuando el arte da respuestas: 43 proyectos de cultura para el desarrollo social*. Buenos Aires, Artes Escénicas, pp 317-378.
- BAYARDO, R. (2007). “Cultura y desarrollo ¿Nuevos rumbos y más de lo mismo?”, en G. M. NUSSBAUMER (org.) *Teorías & políticas da cultura. Visões Multidisciplinares*. Salvador, EDUFBA, pp. 67-94.
- (2015) “A Política Cultural Na Argentina Do Século XXI”, en *Revista Observatório Itaú Cultural* (N. 18 (ju./dez. 2015), pp. 50-55.
- BELFIORE, E. (2002) “Art as a mean of alleviating social exclusion: Does it really work? A critique of instrumental cultural policies and social impact studies in the UK”, en *International Journal of Cultural Policy*, 8 (11), pp. 91-106.
- BIDEGAIN, M. (2007) *Teatro comunitario: resistencia y transformación social*. Buenos Aires, Atuel.
- BOAL, A (1975) *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
- BRUBAKER, R. y F. COOPER (2005) “Más allá de la identidad”, en L. WACQUANT (coord.) *Repensar los Estados Unidos: una sociología del hiperpoder*. España, Anthropos, pp. 178-208.
- CRESPO, C., H. MOREL y M. ONDEL (2015) *La política cultural en debate. Diversidad, performance y patrimonio cultural*. Buenos Aires, Ciccus, pp. 5-15.
- DILLON, V. (2008) “Arte e inclusión social. Construcción de identidades en ámbitos no formales”, en *Revista Arte e Investigación*, 2 (6), pp. 131 – 135.
- DUBATTI, J. (2005) *Cuando el arte da respuestas: 43 proyectos de cultura para el desarrollo social*. Buenos Aires, Artes Escénicas.

- FERNÁNDEZ, C. (2013) “Antecedentes e historia del teatro comunitario argentino contemporáneo. Los inicios de un movimiento”, en *AISTHESIS*, 54, pp. 147-174.
- (2015) “La potencia en la escena. Teatro Comunitario de Rivadavia: historicidad, política y sujetos en juego/s” (tesis doctoral). Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
- (2018) “Políticas culturales en acto. Teatro comunitario argentino: entre el Estado y la autogestión”, en *Revista Papers*, Papers 2018, 103/3, pp. 447 - 477. Disponible en <http://dx.doi.org/10.5565/rev/papers.2430>
- GARCÍA CANCLINI, N. (ed.) (1987) “Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano”, en *Políticas culturales en América Latina*. México, Grijalbo, pp. 13-61.
- INFANTINO, J. (2018) “De pluralizar las políticas culturales al arte para la transformación social”, en L. CARDINI y D. MADRIGAL GONZÁLEZ (Coords.) *Cultura, antropología y transformación social desde las políticas culturales de Argentina, Brasil y México*, El Colegio de San Luis de Potosí, S. C. México.
- (2014) *Circo en Buenos Aires: cultura, jóvenes y políticas en disputa*. Buenos Aires, INTEATRO.
- MEJÍA ARANGO, J. L. (2009) “Apuntes sobre las políticas culturales en América Latina, 1987-2009”, en N. García Canclini y A. Martinell. (Coord) *El poder de la diversidad Cultural*, Revista Pensamiento Iberoamericano (4) Madrid, pp. 105-130.
- MERCADO, C. y SÁNCHEZ SALINAS, R. (2018) “Relato de una conquista: la ley de fomento al teatro comunitario en CABA”, en J. HANTOUCH y R. SÁNCHEZ SALINAS, (comp.) *Cultura Independiente. Cartografía de un sector movilizado*. Buenos Aires, RGC Libros.
- NARDONE, M. (2010) “Arte comunitario: criterios para su definición”, en *Miríada*, 3 (6). Buenos Aires, IDICSO, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad del Salvador. Disponible en <http://p3.usal.edu.ar/index.php/miriada/article/view/24/59>
- OLAECHEA, C. y ENGELI, G. (2007) *Arte y Transformación Social. Saberes y Prácticas de crear Vale la Pena*. Buenos Aires, Ed. de Autor.
- OSZLAK, O. (2009) “Implementación participativa de políticas públicas: aportes a la construcción de un marco analítico”, en A. BELMONTE (et. al.) *Construyendo confianza. Hacia un nuevo vínculo entre Estado y Sociedad Civil*, Volumen II, CIPPEC y

Subsecretaría para la Reforma Institucional y Fortalecimiento de la Democracia, Jefatura de Gabinete de Ministros, Presidencia de la Nación, Buenos Aires.

PAIS ANDRADE, M. (2015) “Avances y limitaciones en la política cultural Argentina y su gestión desde una perspectiva de género”. En M. d. Nación, #Pensarlaculturapública: apuntes para una cartografía nacional. CABA: Ministerio de Cultura de la Nación, pp. 18-35.

PALACIOS GARRIDO, A. (2009) “El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas”, en *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 4, pp. 197-211.

RABOSI, F. (1997) “La cultura y sus políticas. Análisis del Programa Cultural en Barrios” (tesis de licenciatura). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

RUBIM, A.; I.E. RUBIM y M.P. VIEIRA (2006). “Actores sociales, redes y políticas culturales”. Universidad Federal de Bahía, Brasil: CAB Cátedras de Integración Convenio Andrés Bello 2, Edición del Convenio Andrés Bello.

ROITTER, M. (2009) “Prácticas intelectuales académicas y extra-académicas sobre arte transformador: algunas certezas y ciertos dilemas”, en *Nuevos Documentos CEDES*, N° 66.

SCHER, E. (2010) *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*. Buenos Aires, Argentores.

SHORE, C. (2010) “La antropología y el estudio de políticas públicas: reflexiones sobre la formulación de las políticas”, en *Antípodas, Revista de Antropología y Arqueología*, (10), pp. 21 – 49

WAJNERMAN, C. (2009) Arte y empowerment. Las prácticas artísticas colectivas, su potencialidad y alcances, ponencia presentada en V Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 4 al 6 de noviembre.

WILLIAMS, R. (1994) *Sociología de la cultura*. Buenos Aires, Paidós.

WINOCUR, R. (1994) “Políticas culturales y participación popular en Argentina: la experiencia del Programa Cultural en Barrios (1984-1989)”, en *Revista Perfiles Latinoamericanos*, (3), pp. 97-118

YÚDICE, G (2002) *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona, Gedisa.

Documentos públicos consultados:

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO (2019) “Anuario de Estadísticas 2018”.

Elaborado por el área de Estadísticas. Documento institucional. Secretaría de Cultura de la Nación, Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología. Disponible en: http://inteatro.gob.ar/Files/InformesGestion/InformeGestion_3536fea6-39ba-4d27-a67a-e279ff6e2582.pdf

Actas del Consejo de Dirección del INT: Acta N° 212 (Concurso 2008),: Acta N° 341 (Concurso 2009), : Acta N° 377 (Concurso 2011), : Acta N° 399 (Concurso 2013) y : Acta N° 477 (Concurso 2014). Disponibles en: www.inteatro.gob.ar

Recibido: 15/02/2019

Evaluado: 20/04/2019

Versión final: 20/04/2019

Cita sugerida:

Sánchez Salinas, R. y C. Mercado: “Límites y alcances en el reconocimiento de proyectos de arte y transformación social en Argentina: el teatro comunitario en las políticas culturales públicas (2006-2018)”. En: *Revista de la Escuela de Antropología (XXV)*, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario. Versión en línea disponible en: <https://revistadeantropologia.unr.edu.ar/index.php/revistadeantropologia/article/view/91/74>