

Arte y transformación social en Buenos Aires

Análisis de una actuación cultural de teatro comunitario



Camila Mercado *

Recibido
junio de 2016

Aceptado
noviembre de 2016

Resumen

La ciudad de Buenos Aires alberga una rica historia de producción teatral en la que han surgido propuestas de teatro político y popular que se proponían intervenir de diversas formas en el espacio público. Una de estas experiencias es el teatro comunitario, un “teatro de la comunidad, para la comunidad”, nacido en la década de los años ochenta con la apertura democrática. Desde entonces, sus protagonistas continúan redefiniendo su práctica y desarrollándola en distintos barrios de la ciudad. En este artículo nos proponemos analizar desde una perspectiva antropológica una “actuación cultural” de un grupo de teatro comunitario de la ciudad de Buenos Aires, “Matemurga” de Villa Crespo. Nos interesa indagar en los usos y apropiaciones del espacio público, los recursos expresivos y comunicativos que se utilizan y los sentidos que sus protagonistas construyen. Así, abordaremos algunos aspectos que hacen a las dimensiones políticas de estas expresiones artísticas.

Palabras Clave

Teatro comunitario;
Actuación (performance);
Espacio público;
Transformación social;
Buenos Aires

Art and social transformation in Buenos Aires. Analysis of a cultural performance in Community Theatre

Abstract

The history of Buenos Aires theatrical production shows different experiences of political and popular theatre that developed ways of intervention in public space. One of these experiences is Community Theatre, a “theatre of the community, for the community” that appears in the 80s with the return of democracy. Since then, Community Theatre has expanded its practice throughout the city of Buenos Aires. This article analyzes, from an anthropological perspective, the “cultural performance” of one of these groups called Matemurga de Villa Crespo. It looks into the ways this group appropriates public space, the expressive and communicative resources used in their performances and the representations that the actors build. Thus, it also examines political dimensions in these artistic expressions.

Key words

Community Theatre;
Performance;
Public Space;
Social transformation;
Buenos Aires

* Licenciada en Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Becaria doctoral Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Buenos Aires Argentina. Correo electrónico: cmercado07@gmail.com.

Arte e transformação social em Buenos Aires. Análise de uma performance cultural do Teatro Comunitário

Resumo

Palavras chave
 Teatro Comunitário;
 Performance;
 Espaço público;
 Transformação social;
 Buenos Aires

Na história da produção teatral em Buenos Aires tem surgido diferentes propostas de teatro político e popular as quais desenvolveram formas de intervenção no espaço público. Uma dessas experiências é o Teatro Comunitário: um “teatro da comunidade, para a comunidade”, nascido na década de 1980, com a abertura democrática. Desde então, seus protagonistas continuam a redefinir e desenvolver a sua prática em diferentes bairros da cidade. Neste artigo analisamos, a partir de uma perspectiva antropológica, uma “performance cultural” de um grupo de teatro comunitário da cidade de Buenos Aires denominado Matemurga do bairro de Villa Crespo. Procuramos pesquisar os usos e apropriações do espaço público, os recursos expressivos e de comunicação utilizados e os juízos que seus protagonistas elaboram. Assim, vamos discutir alguns aspectos relativos às dimensões políticas dessas expressões artísticas.

Introducción

El contexto de apertura democrática a comienzos de los años ochenta estuvo atravesado por una variada producción de actividades culturales y artísticas que se proponían recuperar el espacio público, vedado durante los años dictatoriales. Dentro de las diferentes experiencias de teatro popular y/o callejero que se propagaron, se conformó, en 1983, el Grupo de Teatro Catalinas Sur, precursor del teatro comunitario en la ciudad de Buenos Aires. De acuerdo con Infantino, “llevar el arte a las calles se emparentaba con una búsqueda por vincular la práctica teatral con cierta concepción de lo popular, relacionada con la crítica y la denuncia de lo que habían sido las injusticias y atrocidades de la última dictadura militar” (Infantino, 2012: 107). Asimismo, muchas de estas propuestas teatrales se caracterizaron por una reapropiación de distintos géneros artísticos populares como la murga, el circo criollo o el tango, y recuperaron memorias relegadas en la historia oficial argentina (Martín, 2008; Morel, 2011; Infantino, 2012).

En el año 1996 surgió el segundo grupo de teatro comunitario de la ciudad, el Circuito Cultural Barracas, formado a partir del interés de sus impulsores por retransmitir a los vecinos de aquel barrio su vasta experiencia en el teatro callejero y popular. Tanto el Grupo Catalinas Sur como El Circuito Cultural Barracas trabajarían conjuntamente y, a fines de la década de los noventa fomentaría un proceso de multiplicación de su práctica en distintos barrios de la capital y en otras ciudades del país. Esta retransmisión tuvo su auge durante la crisis política, económica y social que estalló en la Argentina a fines de 2001. Para esa época, se conformó un gran número de grupos de teatro comunitario en la ciudad de Buenos Aires que fueron asesorados por las direcciones artísticas de aquellas experiencias pioneras. Uno de estos grupos fue “Matemurga” de Villa Crespo, sobre el cual se basará el análisis de este trabajo.

Matemurga surgió en agosto de 2002 a partir de una convocatoria lanzada por quien hoy es su directora, Edith Scher, desde el programa radial *Mate Amargo*.¹ Si bien en un comienzo la propuesta era conformar una murga que fuera parte de aquel proyecto radial de comunicación alternativa, con el paso del tiempo, el grupo fue

1. Se trata de un proyecto de comunicación alternativa que nació en 1991 para resistir el pensamiento impuesto por la dictadura militar y continuado por el neoliberalismo de los años noventa en Argentina. Tomó forma en una radio comunitaria experimental de frecuencia modulada: FM La Tribu (<http://mateamargo.org>).

volcándose más hacia el género teatral. En este cambio tuvieron mucho que ver los directores del Circuito Cultural Barracas y de Catalinas Sur, quienes conocían a la joven directora y la asesoraron en sus primeros pasos.

El teatro comunitario parte de la convicción de que todos los seres humanos somos creativos y podemos desarrollar esa creatividad si se nos brinda un espacio de contención y una orientación artística. De esta manera, el acceso al arte no debería constituir un privilegio de algunos, sino un derecho de todos.

A partir de esta idea que guía al teatro comunitario surgen una serie de ejes sobre los que se basa la práctica. Participan vecinos y vecinas, autodenominados vecinos-actores, que pueden —o no— tener experiencia en la actuación. Se trata de grupos abiertos a quienes deseen ingresar independientemente de que posean formación artística. Lo que se ofrece es la oportunidad de ser parte de un proyecto artístico y comunitario para el que no se realizan selecciones. Es una práctica inclusiva y se valoran los intercambios que se producen entre personas de diferentes profesiones, edades y trayectorias de vida.

Se trata de grupos asentados en un territorio concreto, en el caso de la ciudad de Buenos Aires, en algunos barrios. Si bien pueden ser convocados para presentarse en distintos lugares y eventos, no son grupos ambulantes. Por el contrario, tienen una radicación territorial clara, y su práctica está atravesada por el espacio al cual pertenecen. Esto se puede observar en los nombres de los grupos, que siempre hacen referencia a su lugar de origen; en sus obras, que recuperan memorias o problemáticas del barrio; y en los vínculos de cooperación que se generan con instituciones locales. Este punto es de gran importancia, ya que uno de los objetivos del teatro comunitario consiste en producir transformaciones en las formas de relacionarse de los vecinos y en cómo se habita el espacio público. Esto no significa necesariamente que los integrantes vivan efectivamente en el barrio al cual pertenece el grupo, ya que no siempre es este el caso.

Todos los grupos cuentan con una dirección artística, la cual puede estar representada por una sola persona o por una comisión, dependiendo del tamaño del grupo, pero siempre existe un área que se encarga de tomar las decisiones artísticas finales.

El teatro como *performance*

El concepto de *performance* ha sido apropiado por distintos autores para comprender diversos fenómenos sociales y culturales, que conformaron así un campo de estudios interdisciplinario conocido como “Estudios de *Performance*” (Singer, 1972; Turner, 1974; Bauman y Stoelje, 1988; Bauman, 1992; Schechner, 2000). Dentro de este variado campo, Richard Schechner sostiene que el teatro constituye una práctica dentro de un complejo de actividades performáticas que pueden abarcar rituales, deportes, danzas, juegos, etc. Las *performances* son actividades humanas —sucesos, conductas— que contienen “conducta restaurada”; es decir, actividades que no se realizan por primera vez, sino que son repetidas, construidas, no espontáneas (Schechner, 2000). Se trata de patrones de conducta que son reconocibles culturalmente.

Con el objetivo de abordar las presentaciones teatrales del grupo Matemurga de Villa Crespo recurrimos a la herramienta que nos brinda una de las apropiaciones que ha tenido el concepto de *performance* dentro de las ciencias sociales: se trata del concepto de “actuación cultural”.

La actuación es comprendida por Richard Bauman como un “modo de habla especialmente marcado que realza o representa un marco interpretativo especial dentro del cual el acto de habla debe ser entendido” (Bauman, 1992: 2).

Las actuaciones, de acuerdo con esta perspectiva, son la puesta en acto de algún texto, de un guion o de un modelo cultural. Por lo tanto, son siempre situadas; su estructura resulta del interjuego de factores contextuales como las identidades y los roles de los participantes, los medios expresivos usados, los criterios para interpretarlas y evaluarlas, las circunstancias en las que se realizan, entre otros aspectos. Siempre tendrán un aspecto único y emergente producto del contexto situacional.

Ahora bien, existen ocasiones en las que la actuación es el atributo fundamental de un evento, se trata de contextos de actuación destacados por una comunidad. Estos acontecimientos son denominados “actuaciones culturales” (Singer, 1972). Cada una de estas actuaciones constituye un evento discreto y complejo, planificado con anticipación, temporal y espacialmente limitado, con un programa establecido, con intérpretes definidos y coordinado públicamente para que la audiencia asista (Bauman y Stoelje, 1988; Bauman, 1992). En estas ocasiones se produce un cambio en el marco de la experiencia; se pasa del sistema semiótico de la vida cotidiana a aquel de una actividad donde la experiencia y la ideología se entretajan en un mismo acto y los actores tienen la oportunidad de asumir un rol performativo diferente al de todos los días. Por esta razón, en las actuaciones los actores son llamados a controlar y manipular conscientemente los elementos formales de un sistema comunicativo haciéndonos y volviéndonos ellos mismos conscientes de sus mecanismos.

Como señalan Richard Bauman y Beverly Stoelje, “lo que los intérpretes realmente hacen y rehacen en función de representar el evento de actuación es seleccionado de una serie de elementos dramáticos que se combinan para expresar ciertos temas y mensajes” (Bauman y Stoelje, 1988: 4). El análisis de una actuación cultural implica identificar esos temas y los elementos dramáticos que los pusieron en movimiento; estos son las escenas que constituyen la actuación, las formas, los géneros y los códigos empleados.

Así, el concepto de actuación cultural resulta sumamente operativo para analizar ciertos eventos en sus dimensiones estético-políticas, ya que nos permite ver la agencia de los actores para ponerse en diálogo con su sistema cultural, con una historia y una tradición. Por eso las actuaciones nunca son reproducciones de un modelo, sino que en ese diálogo con la historia y con una cultura, los agentes introducen sus propias resignificaciones construyendo mensajes y reflexionando acerca de las realidades que viven.

Ahora bien, el teatro comunitario se enmarca dentro de una serie de propuestas de arte y transformación social, que buscan generar espacios de participación en el debate democrático, la construcción de identidades culturales y modos alternativos de influencia en el espacio público (Roitter, 2009). Tanto desde una dimensión expresiva —al ofrecer a sus participantes la posibilidad de disfrutar de experiencias lúdicas y creativas— como desde su producción —al cuestionar qué se produce, quiénes lo hacen, para quiénes y cómo—, iniciativas como el teatro comunitario vinculan lo artístico con lo político (Roitter, 2009). Se busca, además de generar espacios de participación ciudadana, propiciar condiciones para el disfrute del arte y la cultura, así como ofrecer espacios y recursos para la expresión. Es decir, se trata de una práctica multidimensional, que se presenta como política pero que no deja de lado por esto la centralidad del disfrute del arte y la exploración de la creatividad de sus participantes.

En este trabajo, nos proponemos analizar algunos de estos aspectos que señalamos como característicos del teatro comunitario en tanto propuesta de arte transformador. Particularmente, nos centraremos en una actuación del grupo Matemurga de Villa Crespo, para analizar los modos de influencia en el espacio público, las formas de participación de los actores y la generación de espacios para la expresión. Con este

objetivo, recurriremos a la herramienta teórico-metodológica que nos brinda el concepto de *performance* o actuación cultural. Describiremos las distintas instancias de este evento y los cambios producidos en el espacio para luego abordar la obra teatral, la temática que trata, los códigos y géneros a los que se recurre. Nos interesa indagar cómo estos actores construyen un relato y lo ponen en acto, qué patrones de conducta se “restauran”, cómo hacen uso de una cierta competencia cultural que es necesaria para elaborar este tipo de obras teatrales, qué aspectos de su práctica pueden ser considerados como “transformadores” y en qué medida este proceso puede ser analizado como una propuesta de arte político.

Este análisis tiene como insumo el trabajo de campo realizado durante los años 2012 y 2013 con el Grupo de Teatro Comunitario Matemurga de Villa Crespo en la Ciudad de Buenos Aires. Se trató de un estudio cualitativo con enfoque etnográfico fundado tanto en la observación participante de distintas instancias de trabajo y de sociabilidad de este grupo, como también en la realización de nueve entrevistas semiestructuradas, entendiendo esta herramienta como una de las técnicas más apropiadas para acceder al universo de significaciones de los actores (Guber, 1991).

Durante todo el año 2012 se registraron los encuentros que el grupo realizaba una vez por semana en el galpón que alquilan en dicho barrio. Estas instancias de encuentro eran destinadas tanto a ensayos y reuniones internas como a discusiones e investigaciones teatrales para la elaboración de un nuevo espectáculo. Por otro lado, se concurrió a distintas actuaciones de Matemurga, tanto en espacios cerrados —escuelas, centros culturales—, como abiertos.

Las entrevistas fueron realizadas a siete integrantes del grupo que ingresaron en diferentes momentos.² Las dos entrevistas restantes fueron realizadas a la directora. En estas instancias se buscó relevar tanto las motivaciones que los actores tuvieron para acercarse a esta iniciativa, sus trayectorias en Matemurga, como también se fue indagando en la historia oral del grupo.

La actuación en espacios callejeros: hacerse ver y oír

Las actuaciones que realizan los grupos de teatro comunitario constituyen eventos festivos en los que se busca obtener una amplia convocatoria barrial. La presentación de las obras se da en el marco de eventos que exceden al espectáculo en sí mismo; constituyen contextos que generan un espacio de socialización entre quienes participan como público, así como entre estos y los vecinos-actores.

Matemurga se presenta con sus obras teatrales en distintos espacios barriales como en escuelas, clubes y centros culturales. Más allá de estas presentaciones que se desarrollan durante todo el año, el grupo suele organizar un festejo de apertura y otro de cierre del año en el que se convoca principalmente a los vecinos y vecinas del barrio. Estas fiestas se llevan a cabo en la calle que da entrada al galpón donde ensayan y por esto se aprovecha el clima cálido de esas épocas.

El barrio de Villa Crespo se encuentra ubicado en el centro de la ciudad de Buenos Aires. Se trata de un barrio cuyos primeros pobladores fueron en su mayoría obreros italianos y españoles, muchos de los cuales fueron empleados en la antigua “Fábrica Nacional de Calzados” que se estableció en aquellos terrenos (Del Pino, 1974). Este barrio tiene una larga tradición tanguera y de conventillos, característica que inspiró al dramaturgo argentino Alberto Vacarezza a escribir *El conventillo de la Paloma*, que se estrenó en 1929.³

2. Respecto de las citas de este artículo en las que se toman fragmentos de las entrevistas realizadas durante el trabajo de campo, se ha decidido continuar con el criterio de no identificar a los integrantes del grupo por sus nombres. Esto responde a que los entrevistados no eligieron ser presentados de esta forma en el trabajo de investigación.

3. Uno de los sainetes más famosos y exitosos del teatro porteño; fue interpretado por múltiples elencos en teatro y televisión hasta llegar al cine. Luego de su estreno, permaneció en escena por más de un año.

A partir de 2007 el barrio fue objeto de una fuerte expansión comercial que iría modificando el paisaje urbano. Esta intensificación de la actividad comercial conllevó la instalación de diferentes locales, tanto gastronómicos como de indumentaria, que provocarían fuertes aumentos en los precios de los alquileres y de los impuestos, así como también un incremento en la construcción de edificios allí donde antes predominaban casas tradicionales.

Ahora bien, para examinar la estructura que tienen las presentaciones teatrales de Matemurga como actuaciones culturales tomaremos como caso de análisis uno de estos festejos callejeros que el grupo realizó en la calle Tres Arroyos de este tradicional barrio porteño. Esta actuación tuvo lugar en marzo de 2012.

Unas semanas antes del festejo, los integrantes del grupo se dividieron las tareas. Esto es, quiénes avisarían a los vecinos de la cuadra que el día de la función se cortaría la calle y quiénes se encargarían de la difusión, principalmente realizada a través de las redes sociales, correo electrónico, volantes distribuidos en el barrio y la página web del grupo. Asimismo, se solicitó con anterioridad un permiso para actividades en espacios públicos, el cual es tramitado en la Dirección General de Ordenamiento del Espacio Público dependiente del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. También se estableció quiénes estarían a cargo de cada tarea el día del festejo; es decir, quiénes actuarían, quiénes atenderían la mesa de comidas, quienes cocinarían, quién sería responsable de la parrilla, cobraría los alimentos, colocaría las luces, el sonido, armaría y desarmaría la escenografía y quiénes dispondrían las sillas para el público. No se trata de un evento espontáneo, sino que requiere de planificación, articulación con agentes oficiales y coordinación de actividades entre los propios integrantes.

El día del evento algunos vecinos-actores llegaron temprano al galpón para recordar a quienes viven en la cuadra que se cortaría la calle. Se informó el horario en que esto se llevaría a cabo; así, quienes desearan retirar sus vehículos podrían hacerlo antes de que el espacio fuera dispuesto para la función. Una vez dado este aviso, se colocaron las sillas y la escenografía, se instalaron los equipos de iluminación y de sonido. Se colgaron banderines de colores que cruzaban la calle de una vereda a la otra y se puso música por altoparlantes. Se armó la mesa de venta de comida dulce y salada, así como de bebida, y se prendió el fuego para la parrilla.

En esta ocasión, el grupo decidió organizar juegos con los vecinos que fueran llegando temprano. De esta forma, se dispuso un espacio de confección de máscaras para quienes quisieran acercarse a pintarlas y, unas horas antes de comenzar el espectáculo, una vecina-actriz fue convocando a quienes estaban presentes para que participaran de juegos grupales que involucraban cantos y movimientos con el cuerpo.

Así, tiempo antes de que comenzara el espectáculo teatral se creó una atmósfera que cambiaría radicalmente el espacio de la cuadra. La música, los banderines, el ámbito teatral construido en la calle (asientos, escenografía e iluminación), la gente yendo y viniendo, así como el aroma de la comida, funcionaron como claves o señales de que algo fuera de lo cotidiano estaba comenzando. Algunos de los vecinos que iban llegando se sentaban en las sillas para esperar a que empezara la función; otros conversaban mientras comían y bebían; en tanto otros participaban de los juegos.

Mientras todo esto sucedía, los integrantes del grupo que actuarían en esa oportunidad se estaban maquillando y vistiendo dentro del galpón, pero por momentos salían para ver qué sucedía o para preguntar algo. Es decir, no se mantuvo la separación entre el público y los actores que normalmente hace en el teatro convencional que los primeros no puedan observar los entretelones de la función.

Al acercarse el horario pautado para que comenzara la función se dieron por finalizados los juegos y los vecinos-actores, encarnando a sus personajes, se colocaron en dos grupos entre el público sin ingresar aún al espacio escénico. Antes del comienzo de la obra hubo unos minutos de presentación en que la directora contó brevemente de qué trataría el espectáculo, qué es el Teatro Comunitario, y comentó que cualquiera podía acercarse y participar de este grupo o de algún otro. Luego, otra integrante explicó cómo se sostenía la agrupación, e invitó a los espectadores a formar parte de los “amigos de Matemurga”.⁴

Una vez finalizada esta introducción, que se realiza en todas las actuaciones del grupo y sirve para contextualizar aquello que el público está por ver, la directora se retiró del centro de la escena y comenzó la función. Se escuchó una carcajada muy fuerte, aparecieron tres personajes que representaban a un obispo, a un conquistador y a una reina en un pedestal y la risa se detuvo. En ese momento entraron unos segundos a escena tres ancianas que hablaban entre ellas preguntándose si alguna vez había existido la risa y luego volvió a entrar la directora, ya encarnando su personaje, realizando la siguiente invitación:

Una calle, una noche, tal vez de carnaval... una foto. Quizás pase algo...
¡Acérquense vecinos, vecinas! Será una noche maravillosa. Sí, sí es acá. Vengan,
para ser immortalizados en la mejor imagen jamás vista en este barrio. ¿Hay
alguien, acaso, que no quiera quedar en la memoria?
Maestro, por favor 1, 2, 3, 4.

Entonces, ingresaron primero los músicos al espacio escénico, quienes se situaron a un costado mientras tocaban sus instrumentos; y luego, los vecinos-actores que se encontraban entre el público. El desarrollo de la obra y los recursos utilizados serán analizados en el apartado siguiente.

La función terminó con una canción elaborada enteramente por la dirección artística del grupo, cantada por todos los vecinos-actores. En esta instancia suelen sumarse los integrantes que no actuaron ese día. El público aplaudió y se desarmó el elenco, algunos fueron a saludar a quienes conocían entre los espectadores y luego se fueron a cambiar. Mientras tanto, otros integrantes pasaron una “gorra” entre el público para que este pudiera colaborar con el valor monetario que consideraran apropiado por la función.⁵

Luego se retiraron los asientos, la escenografía y los equipos de iluminación, los vecinos-actores aprovecharon para comer y tomar algo del buffet. La fiesta se cerró con música; quienes así lo quisieron pudieron quedarse y compartir el momento con el grupo.

Con algunas variaciones, podemos decir que la estructura de esta actuación se repite en las actuaciones que Matemurga realiza cuando se presenta en su barrio.

Si bien Matemurga no actúa exclusivamente en espacios callejeros, hay una valoración especial respecto de este espacio de actuación que tiene que ver con la posibilidad de que el teatro comunitario transforme ciertas creencias o usos de la calle que se entienden como negativos. Veamos la explicación de la directora de Matemurga al respecto:

El teatro comunitario va a lugares muy profundos de las creencias, de las relaciones humanas, pero de las relaciones comunitarias también. Les doy un ejemplo muy concreto [...]. Nosotros generalmente hacemos eventos en la calle, cortamos la calle. Es bastante difícil en la ciudad de Buenos Aires cortar la calle para hacer algo, no sólo porque el permiso te lo dan el último día a última hora sino porque los mismos vecinos, algunos vecinos de la cuadra, muchas veces se oponen.

4. Se trata de un sistema utilizado por varios de estos grupos en el que vecinos del barrio o gente que suele asistir a estos eventos participan de una red en la que abonan una cuota mensual para ayudar a que el grupo se sostenga económicamente.

5. El de “pasar la gorra” es generalmente el momento en que los artistas obtienen una retribución monetaria en un espectáculo callejero. En este caso, algunos integrantes se acercan al público con un sombrero donde los espectadores pueden colocar el dinero que consideran apropiado por la función que presenciaron.

¿Por qué? No sé por qué, pero hay como un temor a que la gente se junte. Entonces uno también empieza a comprar eso. Qué difícil que es, ¿no estaremos exponiendo a la gente?, se va a armar lío. [...] Entonces llega la mañana y aunque la actividad empieza a las seis, siete de la tarde, a las once, doce, algunos ya estamos. Como repartimos cartas diciendo: “por favor, vecino, corra el auto” y vemos que no pasa nada, pensamos qué difícil que va a ser. Y a medida que van pasando las horas y llegan los integrantes, somos cada vez más. Y uno se ocupa de ir a tocarle el timbre a tal, y aparece algún vecino que sí está de acuerdo y otro vecino que también. [...] Y la que se quejó de que hagan ruido o lío en la vereda, porque no sé qué y no sé cuánto, como ve que empieza a llegar gente y nos ponemos a jugar, y los chicos juegan con los grandes; y hay música y hay bombitas de colores y hay banderines, entonces se acerca a la función. Y de pronto se desvirtúan todos esos supuestos sociales acerca de que deben ser esos jóvenes revoltosos y toda esa cosa de ¿quiénes serán esos que van a venir y nos van a arruinar la cuadra?, perdimos la tranquilidad y hay mucho ruido (Entrevista a Edith Scher. En: Canale e Infantino, 2013: 93).

De esta manera, las actuaciones en espacios callejeros alteran los usos prefijados de los lugares y las ideas que circulan acerca de su ocupación o apropiación. Esto se vislumbra a partir de la negociación que hace falta realizar con el resto de los habitantes del barrio para utilizar el espacio callejero de la forma en que propone el grupo.

Es decir, entendemos que se generan conflictos porque se modifica el uso habitual de este espacio. Se generan ruidos y aromas no cotidianos, es necesario retirar los vehículos de sus lugares habituales, aumenta la iluminación y la cantidad de gente que circula por la vereda. Se modifica el espacio de la calle, que deja de ser un ámbito de circulación o de paso para convertirse en un lugar de expresión artística y de socialización entre vecinos. Hay una interrupción en el uso cotidiano de la calle como lugar de paso, ahora es un destino en sí mismo donde la gente se encuentra y comparte algo. Frente a esto, los vecinos-actores de *Matemurga* tienen que hacer un trabajo desde temprano para negociar con los vecinos la utilización de este espacio público. Vemos todo el trabajo previo que requiere realizar este tipo de eventos, desde lo burocrático, pero también desde lo comunitario, ya que su desarrollo se enfrenta directamente a un orden establecido tanto espacial —al modificar materialmente la disposición del espacio— como culturalmente —al chocar con un “*habitus*” (Guerra Manzo, 2010) que entra en conflicto con los cambios que el grupo busca en la vida social del barrio—.

A partir de esta reapropiación se busca que el espacio callejero deje ser ámbito de tránsito o de lo desconocido para ampliar el sentido de pertenencia más allá de lo privado o doméstico hacia lo público, donde los vecinos puedan conocerse, entablar relaciones de confianza y definir modos colectivos de habitar la calle. Los vecinos-actores, a partir de la organización de estas actuaciones culturales y del trabajo que realizan para ser aceptados entre los vecinos, luchan por ganar un derecho a utilizar los espacios públicos en estos sentidos, y cuestiona así los usos habituales o establecidos, tan cargados de sentimientos de “inseguridad” y de peligro.

A través de esta obra teatral y de su particular puesta en acto, *Matemurga* escenifica lo que el grupo entiende como un conflicto actual, la represión de las fiestas populares en el espacio público (como el carnaval), y comprende estas expresiones festivas como formas de resistencia al poder. Esta “denuncia” se lleva a cabo performativamente, no sólo a través del uso de espacios no convencionales, sino también a partir de una serie de valores e ideas que se transmiten simbólicamente y que indagaremos a continuación.

Recursos expresivos y competencias desplegadas en la obra *Zumba la risa*

Este espectáculo narra la historia de un barrio que no recuerda cómo reír. A lo largo de la obra se relatan tres versiones acerca de por qué se ha perdido la risa.

El espectáculo se desarrolla en tres planos. Al fondo, y sobre una estructura que representa un pedestal, están los personajes de los “poderosos”: dos actores y una actriz que representan a un obispo, a un conquistador y a una reina, respectivamente. En el centro, más adelante del pedestal, está gran parte del elenco que representa al barrio que no recuerda cómo reír; y en uno de los laterales del espacio escénico están los músicos. A su vez, hay varias escenas en las que aparecen tres ancianas que relatan tres versiones de lo que podría haber sucedido con la risa en aquel barrio.

Cada una de las narrativas sobre “lo que sucedió en el barrio” relata aspectos típicos de distintos momentos históricos del país. Estos aspectos son referidos al público a través de canciones, de situaciones y de personajes representativos de alguna época.

Por ejemplo, en la primera versión se cuenta que fueron convocadas ciertas “eminencias” para que den su opinión acerca de por qué los vecinos no podían reír. Estas “eminencias” son un médico, un curandero y un sacerdote acompañado por tres monjas. La opinión de este último se manifiesta a través del diálogo con las monjas. El cura habla realizando afirmaciones y las monjas le responden cantando al ritmo de la famosa canción de presentación del programa de Carlitos Balá.⁶ Así mantienen el siguiente diálogo:

Cura: Hijos míos ¡pero si somos felices! ¡Tenemos la gracia divina!

Monjas: Aquí llegó la fe, la fe, la fe
hermanos a servir, a rezar, a creer
la risa del Señor está en ti
y en todos nosotros.

Cura: ¿Para qué necesitamos esa “risa”? ¿No nos hace felices, acaso, el ayuno, el sacrificio?

Monjas: Sonríe el querubín, aleluya
la gracia del Señor nos alegrará
un salmo y un amén ¡ea ea apepei
que está todo bien

En varios fragmentos de la obra, los personajes de “los poderosos” intervienen y los vecinos-actores que representan al barrio quedan congelados. Esto es utilizado como un recurso comunicativo, para evidenciar un poder que inmoviliza. Las intervenciones de los poderosos constan de canciones y gestos que ordenan, reprimen y dictan lo que sucede —o lo que debería suceder— abajo, entre los vecinos, al determinar cómo debería reír el barrio y en qué momentos.

El espectáculo brinda una reflexión acerca de distintos momentos históricos, ideologías e instituciones hegemónicas de la historia argentina que, de acuerdo con la obra de este grupo, han recortado o reprimido la risa liberadora del pueblo. Por ejemplo, trae a la memoria el golpe militar de 1976 a través de la melodía de la marcha de la Copa Mundial de Fútbol de 1978, así como también se recuerda la década de 1990⁷ a través de la canción de presentación del programa televisivo *Ritmo de la noche*⁸ realizando referencias implícitas en las canciones a los discursos individualistas y consumistas de ese entonces, a la valoración de todo lo proveniente del “primer mundo”, la superficialidad y la negación de los crecientes procesos de exclusión social de la época.

6. Carlos Salim Balá es un popular actor y humorista argentino famoso por sus programas de entretenimiento para niños

7. Esta década es reconocida en la historia argentina por la definitiva instalación del paradigma neoliberal. Durante estos años se llevaron a cabo profundas reformas al Estado. Este período se caracterizó, entre otras cosas, por la flexibilización de los contratos de trabajo, acelerados procesos de privatización de los servicios públicos e industrias, y un aumento de los niveles de pobreza en la población (Alayón y Grassi, 2005; Svampa, 2005).

8. Famoso programa de humor de los años noventa a cargo del conductor Marcelo Tinelli.

Por otro lado, se hace presente la institución eclesíástica a través del cura y de las monjas, quienes se preguntan para qué la gente necesita reír y vinculan la risa pérdida de carnaval con lo “deforme”, lo “animal”, la “tentación”.

Esta obra teatral organiza en su desarrollo diferentes códigos expresivos y comunicativos a través de los cuales establece conexiones indexicales con otros discursos. Podemos resumir estos códigos en rítmico, musical —letras y melodías—; visual —vestuario, maquillaje y plástica—; coreográfico, gestual, y el código temporal, el cual se presenta a través de referencias a momentos específicos de la historia argentina, para construir relaciones intertextuales entre presente y pasado. Estos códigos se combinan para expresar mensajes acerca de la realidad.

Podemos observar un código rítmico a cargo del grupo de músicos, que va pautando los movimientos de los actores y el desarrollo de la historia relatada, marcando momentos de expectativa, suspenso, aceleración de la acción, etcétera.

Este código rítmico está estrechamente vinculado con el código musical y poético. A lo largo de la obra se apelarán a varias canciones como modo de narrar de forma satírica lo que va aconteciendo; canciones que expresamente retoman melodías ya utilizadas en otros contextos o con otros fines.

Por otro lado, son de gran importancia para la construcción de esta narración el vestuario, la plástica y el maquillaje; los cuales podemos incluir en el código visual. El vestuario está inspirado en la ropa que se vestía en la década de 1930; todas las prendas son blancas o color crema, no hay diferencias en este sentido entre los actores. La escenografía —el pedestal de “los poderosos” y un estrado que se utiliza al representar un juicio— también es color crema, en distintas tonalidades. Todos los personajes —incluyendo a los músicos, pero exceptuando a “los poderosos”— tienen sus rostros maquillados de color blanco, con círculos grises alrededor de los ojos, que los hacen más oscuros. De esta forma, asumen una forma espectral dando la sensación de estar enfermos. “Los poderosos” usan vestuario característico de sus personajes; tanto su indumentaria como el maquillaje con que cubren sus rostros son de color bronce. Así, se construyen estos personajes como si fueran monumentos, figuras dominantes a ser respetadas por el resto.

Respecto de la plástica, se resalta la utilización de máscaras con sonrisas muy exageradas que los personajes se ponen cuando intentan reír.

Por último, otro código al que se recurre como recurso comunicativo-expresivo es el movimiento coreografiado de los actores en escena y la gestualidad. Esta obra cuenta con más de 30 actores en escena durante todo el espectáculo, y los movimientos de los personajes están complejamente coordinados para que la presencia de tantos intérpretes no sea confusa y para que se pueda comprender su participación en los distintos momentos de la historia. Asimismo, las coreografías y las gestualidades hacen a la narración del relato; es decir, hacen a la construcción de sentido. A través de estos movimientos pautados se entiende el pasaje de una versión a la otra de lo que sucedió en el barrio, se comprende la actitud de este frente a la aparición de los distintos personajes individuales que intervienen —como el médico, el sacerdote, el curandero—; aunque el personaje colectivo del barrio no explicita verbalmente lo que piensa. Por otro lado, se hace un fuerte hincapié en que los actores miren siempre al público, aunque estén dialogando con otro personaje. Esto construye una relación de complicidad con los espectadores.

Las actuaciones como esta ponen un fuerte énfasis en

[...] la comunicación densamente simbólica y multidimensional, más que las formas literales y univalentes asociadas a la vida cotidiana y a las necesidades de supervivencia, se emplean mecanismos formales y principios transformadores para poner las distintas partes en movimiento y dotarlas de sentido (Bauman y Stoelje, 1988: 7).

No sólo importa aquello que se dice sino también cómo y con qué recursos se lo dice. Se trata de una obra en la que lo musical juega un rol fundamental, ya sea desde las melodías, las coreografías y las gestualidades que siguen el ritmo de la música hasta las letras de las canciones. El recurso musical ha sido utilizado por distintos géneros teatrales, muchos de ellos considerados “populares” o de llegada al gran público.⁹

Este recurso tiene una veta de entretenimiento, ya que la musicalización de los espectáculos suele hacerlos más llevaderos para el público y no tan centrados en la palabra hablada como forma de expresión. Es una manera de que se expresen los personajes colectivos, como “el barrio”, dado que de otra forma sería difícil que todos hablaran al unísono; y también es un modo de contar una historia transmitiendo muchos sentidos a la vez a través de la letra y de la melodía (Bidegain, 2007; Scher, 2010). Por último, el hecho de retomar melodías difundidas y reconocibles es un recurso útil, que apela a la memoria auditiva de la audiencia.

En el caso de las canciones de *Zumba la risa*, muchas de ellas recuerdan a cómicos y actores populares de otros tiempos, como por ejemplo, Carlitos Balá y Tita Merello.¹⁰ Estas melodías fueron surgiendo durante la elaboración de la obra: quienes formaban parte del equipo de dramaturgia fueron descubriendo que utilizar este tipo de canciones también hacía a la construcción del sentido. Así, una vecina-actriz sostenía

Todas estas cosas, todo esto no se pensó para nada. Esto es lo que yo te quiero decir. Ahí nos damos cuenta de qué estamos hablando. [...] Cuando hice el texto del cura y Daniel le puso la música de “Aquí llegó Balá”. Claro, porque Daniel y yo somos de la misma generación y nos acordábamos bien de ese personaje. Entonces, empezamos a ver que había muchas cosas que iban apareciendo sin darnos cuenta. La música de Balá, por ejemplo. [...] Es interesante que las canciones y las melodías también digan. Así como el vestuario dice, las luces dicen, la parte más plástica dice, la música también. El que sean melodías reconocibles para un público y que le traigan a la memoria algo que no está pero que está en algún lugar, es también interesante. [...] Entonces por ahí uno lo descubre porque tiene historia. (Entrevista a integrante de Matemurga, 15/11/2012)

De esta manera, ciertos recursos expresivos o ciertos géneros, en este caso melodías que fueron marca de algunos cómicos argentinos, van surgiendo a partir de historias personales, de compartir cierto bagaje cultural. Los vecinos-actores hacen uso de este bagaje y lo van conectando con el sentido o con el mensaje que quieren transmitir en el espectáculo. El “uso” que se le da a este “capital cultural” (Bourdieu, 1987) da cuenta de cierta competencia comunicativa, la cual

[...] involucra conocer no sólo el código de la lengua, sino también qué decir, a quién, y cómo decirlo apropiadamente en cualquier situación dada. Se relaciona con el conocimiento social y cultural que se supone que los hablantes tienen para ser capaces de usar e interpretar las formas de la lengua (Saville Troike, 2005: 32).

La competencia comunicativa, entonces, tiene que ver con el conocimiento y la expectativa de quién puede o no hablar en ciertos contextos, todo lo que involucra el uso de la lengua y otras dimensiones comunicativas en marcos sociales particulares (Saville Troike, 2005). Así, se refiere al conocimiento y a las destrezas comunicativas comparadas por un grupo, aunque incorporadas de forma variable en lo individual.

9. Principalmente si pensamos en ciertos tipos del género chico español y criollo como las zarzuelas, el sainete lírico. Incluso si pensamos en géneros que combinan lo teatral y lo musical, como la murga uruguaya.

10. Laura Ana Merello fue una popular actriz y cantante argentina.

La construcción de estos discursos implica una descontextualización de textos y su recontextualización en otro ámbito. En este caso, estamos hablando de melodías que fueron creadas en un contexto particular con un fin determinado y que aquí son recuperadas para transmitir otro mensaje. Melodías asociadas a un uso del humor por parte de cómicos de otras épocas son reapropiadas por estos vecinos-actores para realizar una reflexión en torno a qué nos hace reír hoy por hoy, y si la risa como forma de cuestionar al poder hegemónico existe. En este proceso, las canciones son resignificadas a partir de un despliegue competente por parte de estos actores y, así, construyen una autoridad arraigada en ese bagaje cultural que demuestran tener.

Conclusiones: el teatro como experiencia transformadora

En el contexto de conformación de la primera experiencia de teatro comunitario en la ciudad de Buenos Aires a principios de los años ochenta resultaba clave la recuperación del espacio público como estrategia de lucha frente a la censura impuesta durante la última dictadura militar. Con este fin se recurrió a géneros y formas vistos como familiares para los habitantes de la ciudad, géneros populares reconocibles por el gran público, que convocaran a este a participar de eventos teatrales nuevamente (Alvarellos, 2007).

Casi dos décadas después, el desarrollo de la crisis de fines de los años noventa y las jornadas de movilización que se propagaron a comienzos del nuevo siglo significaron un acercamiento de distintos actores a espacios de expresión política. Asimismo, se difundieron y profundizaron experiencias organizativas como las organizaciones piqueteras y las fábricas recuperadas; también se multiplicaron colectivos culturales, que muchas veces se desarrollaron en el marco de aquellos movimientos (Zibechi, 2003; Svampa, 2005, 2011). La cultura y las expresiones artísticas constituyeron posibilidades de manifestación y de participación política para muchos actores que se sentían descreídos de los espacios políticos más tradicionales. Como señala Maristella Svampa (2011), uno de los legados de aquellos tiempos de crisis fue la visibilización y multiplicación que tuvo el activismo cultural en tanto reapropiación o inversión de signos dominantes y disputa por las significaciones hegemónicas.

El teatro comunitario en la ciudad de Buenos Aires atravesó y creció ampliamente durante estos procesos. Durante los tiempos de crisis en el cambio de siglo, los grupos pioneros debieron definir y sistematizar su práctica para poder retransmitirla allí donde encontraban otros actores sociales interesados en este proyecto artístico-comunitario. Hasta estos momentos se trataba de experiencias que se desarrollaban muy emparentadas con otras trayectorias artísticas teatrales como el teatro popular y/o callejero.

Ahora bien, al comienzo de este trabajo señalábamos que esta práctica teatral se identifica con un campo de experiencias que vinculan el arte con la transformación social, y que el concepto de “actuación cultural” (Singer, 1972) nos podría ser útil para analizar estas producciones artísticas en sus dimensiones transformadoras. ¿Dónde radica la fuerza transformadora de estas actuaciones culturales?

Las actuaciones culturales no constituyen acontecimientos espontáneos y, como observamos en nuestra descripción de la presentación artística de Matemurga, es necesario llevar adelante diferentes tareas antes del día de la función. Es decir, requieren planificación, programación y coordinación pública (Bauman y Stoelje, 1988). Una vez llegado el momento en que se da inicio al evento, los integrantes del grupo se transforman en los protagonistas del hecho; su rol de vecinos queda temporalmente transformado en el de organizadores del festejo. Este protagonismo que asumen los vecinos no sólo se da por la asunción de un rol escénico, sino también por el involucramiento en un proyecto colectivo que adquiere visibilidad en estos eventos.

Se dispone de una serie de “pistas” visuales que dan cuenta de estos cambios (los banderines, la parrilla encendida, los asientos en la calle, la música, etc.). Por un lado, tenemos una transformación del espacio público que se vuelve escenario artístico y lugar de sociabilidad. No sólo se toma un espacio deshabitado y se lo transforma festivamente, sino que también los integrantes del grupo deben asumir el trabajo que implica disputar los usos del espacio público con otros ciudadanos, los vecinos de la cuadra, y con las autoridades que deben habilitar esos usos. De acuerdo con sus protagonistas, a través de estas intervenciones artísticas se cuestionan supuestos y prejuicios acerca de la calle como un lugar peligroso ocupado por desconocidos de quienes se debe desconfiar y protegerse.

Al mismo tiempo, toda la preparación que conllevan estas funciones en el ámbito callejero estimula la organización colectiva en pos de un fin común; esto es, llevar adelante su actividad artística en los términos que ellos entienden que realiza un aporte a la construcción de relaciones comunitarias. Podemos entender esta práctica como una forma de estimular la participación social de los ciudadanos en torno a la producción artística y cultural de su comunidad.

Esto último nos lleva a otra transformación que identificamos a partir del análisis de la obra *Zumba la risa* y de los recursos y códigos expresivos que utiliza. En esta, como en todas las obras de teatro comunitario, los vecinos-actores apelan a sus trayectorias de vida, a sus experiencias personales y memorias para elaborar escenas y descubrir recursos estéticos. Estos recursos, y los géneros artísticos que los organizan, tienen muchas veces un fuerte valor emocional, tanto para los actores como para el público que asiste a los espectáculos, con lo que generan una fuerte identificación afectiva con el mensaje que se transmite y predisponen de una forma muy particular a los espectadores.

Pero además de esto, como ya señalaron Bauman y Briggs (1996), los géneros discursivos no constituyen entidades estáticas, sino que son modelos históricos a los que recurren los actores para negociar identidades y legitimar sus prácticas. Utilizar o referirse a un género crea conexiones que se extienden más allá de la escena de la enunciación al conectar ese discurso con otras épocas, lugares o personas. Esto implica una agencia por parte de los sujetos, quienes manipulan los límites genéricos de manera contextual.

Como señalábamos anteriormente, al recurrir a canciones de actores y humoristas argentinos, los vecinos-actores intervienen en su historia cultural, apelan a un género artístico pero no lo reproducen pasivamente, ya que al ser utilizado en el contexto de su obra teatral con el fin de transmitir un mensaje acerca de la realidad que viven —la represión de las fiestas populares—, esas canciones son resignificadas. En este proceso, dejan el rol de consumidores culturales¹¹ que ejercen cotidianamente para transformarse en actores que reflexionan y dialogan con su historia y su cultura, elaboran una producción artística y toman un posicionamiento político.

Rancière sostiene que:

la actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido (Rancière, 1996: 46).

En este sentido, por parte de aquellos que no son tenidos en cuenta la política sería no sólo hacerse visibles, sino también la reivindicación de que su voz y sus formas de expresión sean reconocidas como tales.

11. Si bien tenemos en cuenta los planteos de Michel de Certeau (1996) acerca la producción invisibilizada de los consumidores en la vida cotidiana moderna, quien llama la atención hacia las distintas maneras de hacer de estos sobre productos culturales ya acabados, utilizamos el término de consumidor para diferenciarlo, en este caso, de aquellos individuos que se involucran directamente en la producción de algún objeto cultural.

Estudiar estas presentaciones como actuaciones culturales constituye una estrategia analítica para contemplar el potencial político de las expresiones culturales y no verlas sólo en sus dimensiones decorativas, intangibles o de entretenimiento sino como formas de disputar performativamente el espacio público, cuestionar relatos hegemónicos, reflexionar acerca de problemas comunitarios y como oportunidades para que los actores sociales exploren sus propias capacidades creativas como miembros de una comunidad.

Finalmente, sostenemos que estos eventos son oportunidades performáticas para la definición de los sujetos como actores políticos y que a partir de la manipulación poética de códigos culturales y géneros artísticos los actores se manifiestan y se visibilizan en el espacio público.

Bibliografía

- » ALAYON, Norberto y GRASSI, Estela. 2005. "Condiciones de empleo y pobreza en la argentina. Las consecuencias de la política neoliberal de los años 90". *Revista de la Facultad de Ciencias Económicas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, 10(25): 111-128.
- » ALVARELLOS, Héctor. 2007. *Teatro callejero en la Argentina: de 1982 a 2006. De lo visto, vivido y realizado*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
- » BAUMAN, Richard. 1992. "Performance". En: *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments. A Communications-centered Handbook*. Nueva York: Oxford University Press. pp. 41-49
- » BAUMAN, Richard y BRIGGS, Charles. 1996. "Género, Intertextualidad y Poder Social". *Revista de Investigaciones Folklóricas*, 11. pp. 78-108.
- » BAUMAN, Richard y STOELJE, Beverly. 1988. "The Semiotics of Folkloric Performance". En: T. Sebeok y J. Umiker-Sebeok (Eds.). *The Semiotic Web*. Nueva York-Amsterdam: Mouton de Gruyter. pp. 585-599.
- » BIDEGAIN, Marcela. 2007. *Teatro comunitario: resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Atuel.
- » BOURDIEU, Pierre. 1987. "Los Tres Estados del Capital Cultural". *Sociológica*, 5, pp. 11-17.
- » CANALE, Analía e INFANTINO, Julieta. 2013. "Conversaciones con Edith Scher y Ricardo Talento". Ficha de Cátedra *Teatro Comunitario en Buenos Aires*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. pp. 87-116.
- » DE CERTAU, Michel. 1996. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Ciudad Iberoamericana.
- » DEL PINO, Diego. 1974. *El barrio de Villa Crespo*. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.
- » GUBER, Rosana. 1991. *El salvaje metropolitano. A la vuelta de la antropología postmoderna. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Legasa.
- » GUERRA MANZO, Enrique. 2010. "Las teorías sociológicas de Pierre Bourdieu y Norbert Elias: los conceptos de campo social y habitus". *Revista Estudios Sociológicos*, XXVIII (83): 383-409. <http://www.redalyc.org/pdf/598/59820673003.pdf> (14 de abril de 2014).
- » INFANTINO, Julieta. 2012. *Cultura, jóvenes y políticas en disputa. Prácticas circenses en la ciudad de Buenos Aires*. Tesis de Doctorado. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- » MARTIN, Alicia. 2008. *Folclore en el Carnaval de Buenos Aires*. Tesis de Doctorado. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- » MERCADO, Camila. 2015. *Vecinos y actores en el Teatro Comunitario de Buenos Aires. El caso de Matemurga de Villa Crespo*. Tesis de Licenciatura de Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- » MOREL, Hernán. 2011. *Políticas culturales y performances en los procesos patrimoniales. Los casos del tango y el carnaval en la Ciudad de Buenos Aires*. Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- » RANCIÈRE, Jacques. 1996. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- » ROITTER, Mario. 2009. "Prácticas intelectuales académicas y extra-académicas sobre arte transformador: algunas certezas y ciertos dilemas". Buenos Aires: CEDES.
- » SAVILLE TROIKE, Muriel. 2005. "Términos básicos, conceptos y cuestiones". En: *Etnografía de la comunicación: una introducción*. Buenos Aires: Prometeo. pp. 23-57.
- » SCHECHNER, Richard. 2000. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- » SCHER, Edith. 2010. *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*. Buenos Aires: Argentores.
- » SINGER, Milton. 1972. *When a great tradition modernizes*. Nueva York: Praeger.
- » SVAMPA, Maristella. 2005. *La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.
- » SVAMPA, Maristella. 2011. "La política en las calles: lenguajes de movilización y espacio público en la época contemporánea". En: M. Z. Lobato (Ed.). *Manifestaciones, fiestas y rituales en el Siglo XX*. Buenos Aires: Biblos. pp. 237-257.
- » TURNER, Víctor. 1974. "Dramas sociales y metáforas rituales". En: *Dramas, Fields and Metaphors. Symbolic Actions in Human Society*. Ithaca: Cornell University Press. pp. 23-59.
- » ZIBECCHI, Raúl. 2003. *Genealogía de la revuelta. Argentina, la sociedad en movimiento*. La Plata: Letra Libre.