

## ACTUACIÓN Y ESTILO EN ALMA MATE DE FLORES, TEATRO COMUNITARIO ARGENTINO

*Acting and style at Alma Mate from Flores, Argentinian Community Theatre*

VILLIBAR ARRIAGADA, Elina<sup>1</sup>, & MAURO, Karina (Coord.)<sup>2</sup>

---

### Resumen

Este escrito se releva al actor como una condicionante vital en el desarrollo de la trayectoria y de la poética de Alma Mate de Flores, grupo de Teatro Comunitario que se circunscribe en el campo teatral Porteño. El Teatro Comunitario Argentino construye su labor artística en torno a la participación ciudadana, desde una comunidad de vecinos que manifiesta y constituye identidad barrial en la acción teatral. Actualmente existe un marco general que da cuenta del desarrollo de la actuación de este tipo de teatro, no obstante, cada agrupación comunitaria posee sus propios acentos, tendencias y prácticas, lo que signa su carácter. Cuestión que no ha sido indagada y que pretendemos contemplar en este estudio, es decir, estableceremos cómo Alma Mate construye identidad y estilo, para contrastar estos con otros perfiles actorales pre-existentes en la ciudad de Buenos Aires.

### Abstract

This article highlights the actor as a vital condition to the development and poetics of Alma Mate from Flores, Community Theatre group part of Buenos Aires's theatrical field. The Argentinian Community Theatre builds its artistic work around citizen participation, from a community of neighbors that manifest and constitute neighborhood identity through the theatrical action. Today we can find a general framework on the development of acting in this kind of theatre, however each community group has their own particular accent or emphasis, trends and practices, which defines their character. This matter has not been researched and in this study we pretend to contemplate it, establishing how Alma Mate builds identity and style, in order to contrast these elements with other pre-existing acting profiles within the city of Buenos Aires.

**Palabras clave:** *Actor; Estilo; Político; Teatro Comunitario; Argentino.*

**Key-words:** *Actor; Style; Political; Community Theatre; Argentinian.*

**Data de submissão:** janeiro de 2022 | **Data de publicação:** junho de 2023.

---

<sup>1</sup> ELINA VILLIBAR ARRIAGADA - Magister en pedagogía Teatral, investigadora, actriz y docente chilena; ha enfocado sus procesos de exploración y creación escénica en estructuras teatrales de fuerte componente social, internándose en distintos contextos teatrales en Argentina, Chile y EEUU, en los cuales ha establecido una interdependencia entre los procesos de creación e investigación como campos interdependientes, que se nutren mutuamente. CHILE. Email: [evavillibar@gmail.com](mailto:evavillibar@gmail.com).

<sup>2</sup> KARINA MAURO - Universidad de Buenos Aires. CONICET. GETEA. ARGENTINA. Email: [karinamauro@hotmail.com](mailto:karinamauro@hotmail.com)

## **ACTUACIÓN Y ESTILO EN ALMA MATE DE FLORES, TEATRO COMUNITARIO ARGENTINO: *Consideraciones sobre el marco teórico y el valor de la mirada local en el contexto del Teatro Comunitario Argentino.***

Es interesante explorar algunas concepciones y preconcepciones en torno a la teoría-crítica asociada a los productos culturales latinoamericanos, cuestión que es pertinente dado el tipo de teatro que estamos estudiando: Teatro Comunitario Argentino. Primero porque éstas afectan a la forma en que concebimos lo teatral y lo artístico. Segundo porque es una constante realizar una acción reivindicativa cuando se focaliza en productos artísticos que se conciben desde lo popular. Tercero, sabemos que el reconocimiento del arte popular en occidente, es tardío y que, por lo general ocurre cuando las expresiones ya no presentan una vigencia real. En Latinoamérica se continúa enaltecendo, de manera regular, los productos culturales foráneos; pese a los esfuerzos que vienen haciendo algunos estudiosos para generar instancias de investigación teórica que apunten al reconocimiento de los artistas y creadores; pasando por el recate de las tradiciones creativas indígena, callejeras, barriales, entre otras. Avanzando hacia el reconocimiento de sus particularidades y recursividades estéticas. Las complejidades surgidas de la visualización de la producción latinoamericana y de cómo recién a mediados del siglo pasado se conforma una base teórica que permite agrupar y conceptualizar estos fenómenos artísticos dentro del ámbito académico.

Cuarto, algo similar ocurre con los estudios teatrales que abren el campo de acción a distintos fenómenos teatrales o parateatrales: teatro obrero, teatro experimental, teatros universitarios, carnaval, fiestas populares, entre otros. En el caso del teatro argentino es el Sainete Criollo y el Grotesco (Pellettieri: 2008) los que marcan un punto de inflexión sobre una mirada centrada en lo local. Para Juan Pablo González, musicólogo chileno, el americanismo vendría a ser una forma de nacionalismo mancomunado, por lo menos en el ámbito musical. En síntesis por un lado se presentan los problemas de valoración de los productos creativos regionales y por otro se dimensionan problemáticas asociadas a la investigación y a la teorización de lo teatral como un campo en expansión, pero que no termina de conformarse y validarse del todo.

En plano de los estudios teatrales el corpus teórico emana, principalmente, del viejo continente: Europa. Lo que no desacredita el material, pero sí limita la observación, instalándolos en un marco con el cuál no conviven naturalmente. Ana Goutman, investigadora de la escena teatral latinoamericana, plantea como posibilidad:

(...) <<descentralizar la mirada>>. Descubrir el universo que le es propio a cada creación. Precisar cuál es la imagen primaria que aparece reiteradamente en nuestros objetos creados para poder respondernos con sinceridad; para crear nuevas fórmulas que vengan a reemplazar a las anteriores, para crear nuevas leyes que se desentiendan de las anteriores (Goutman, 2016, p. 17).

La investigadora describe una falta de material teórico atingente a las producciones artísticas Latinoamericanas, cuestión tocante a esta investigación. El descentramiento que propone no sólo se vincula con los objetos de estudio, con darle valor a las creaciones de este lado del mundo, sino también con la selección de un material teórico que nos permita evaluar estos eventos desde concepciones cercanas al contexto de producción que compartan su riqueza simbólica.

En el fondo lo que se propone es una toma de conciencia en torno al proceso de colonialismo intelectual y cultural, entendido como una etapa no totalmente clausurada en materia teórico ni en materia artística. De ahí la importancia de trabajar con una clara conciencia de lo que implica nuestra propia selección de objetos y marcos teóricos. Coriún Aharonian, musicólogo y músico uruguayo, describe así la situación “A cinco siglos de esa conquista, todos los niveles de enseñanza continúan siendo eurocéntricos, desde los preescolares hasta los de posgrado universitario; desde la labor de las instituciones educativa hasta la de los medios de comunicación masiva.” (Aharonian: 2011, p 1) Entonces la dificultad de valorar los productos culturales regionales forma parte de la formación misma de artistas e intelectuales, por lo que no es extraño que miremos como piezas de segundo orden a aquellas que detentan la realidad circundante. Desde esta perspectiva nos parece coherente relevar materiales teatrales contrahemónicos que se construyen desde el arraigo territorial, tanto en lo teatral, en lo musical, en lo formativo como en lo teórico.

En este sentido el Teatro Comunitario argentino ofrece una línea de trabajo artístico teatral que aborda distintas instancias como escuela de formación de artistas, productora de la escena barrial y centro coordinador del espacio local. Como estructura socio-artística se opone a las instituciones académicas reconocidas y establecidas, se organiza más desde una “Pedagogía del Oprimido” (Paulo Freire) o de dinámicas anarquistas de organización social, sin detentar de manera tácita ninguna de estas opciones.

El teatro comunitario es un fenómeno artístico relativamente reciente los estudios más contundentes sobre esta propuesta escénica los han generado cuatro investigadoras: Marcela Bidegaín, *Teatro Comunitario. Resistencia y transformación social* (2007); Edith Scher, *Teatro de vecinos* (2010); Clarisa Fernández, *Antecedentes e Historia del Teatro Comunitario Argentino Contemporáneo* (2013) y Lola Proaño, *Teatro y Estética Comunitaria* (2013). Estas investigaciones abren un proceso de observación y reflexión que permite la visualización de estas agrupaciones en el campo teatral argentino, entendiéndolo como un fenómeno artístico de dimisiones propias.

No obstante aquello, las agrupaciones coexistentes bajo la denominación de “Teatro Comunitario Argentino”, son muchas y muy diversas; algunas de estas, las que ofician como originarias del movimiento Catalina Sur y el Circuito Cultural Barracas, han sido descritas con mayor acuciosidad; pero la mayoría de los grupos no han sido tratados aisladamente en profundidad. Entre las constantes que define el movimiento comunitario esta su capacidad de aglutinamiento y colaboración los grupos conforman una Red de Teatros Comunitarios que organiza actividades, encuentros anuales y lineamientos de trabajo en conjunto. La literatura existente tiende a desarrollar un enfoque descriptivo de carácter más sociológico que estético, salvo en las aproximaciones de Lola Proaño, claro que se establecen desde el conjunto “estética comunitaria”

Toda forma cultural tiene una trayectoria; se organiza y se nutre dentro de una tradición preexistente, ya sea para continuarla o para discontinuar los mandatos estéticos establecidos como válidos, esto posibilita el surgimiento de nuevas poéticas. El Teatro Comunitario nos ofrece una forma particular de entender lo teatral que se opone, en principio, al teatro comercial, al teatro psicológico y al teatro de elite. Por el contrario se conecta con las formas populares de enseñanza del oficio de transmisión directa, con uso no convencional del espacio, absorbe la recursividad que tiene disponible en cuanto a lo musical y teatral. Es por ello que actor comunitario o vecino-actor viene a ser el centro de estas operaciones, y desde ahí surgen particularidades y diversos estilos.

En respuesta a lo anterior hemos adherido al Modelo de Análisis propuesto por Karina Mauro (2011) para comprender las cualidades del actor y de la Actuación en Alma Mate de Flores; lo que nos permitirá contextualizar la producción de comunitario y establece las relaciones pertinentes con el medio teatral. También nos centraremos en los postulados de Osvaldo Pellettieri, quien fuera uno de los grandes estudiosos del campo actoral popular, abriendo con sus investigaciones la atención a fenómenos no valorados

por el campo cultural argentino –actor popular, actor nacional- especialmente, porque entendemos dichos sectores se asocian estéticamente con el grupo escogido como objeto de estudio. Mencionamos antes a las investigadoras del fenómeno comunitario que nos orientaran en lo tocante a las generalidades del movimiento.

Karina Mauro explicita varias problemáticas circulantes en torno a los conceptos y dinámicas antes aludidas; la primera y más substancial, es la falta de un modelo de análisis que permita comprender la Actuación desde sus factores esenciales; observa el desperfilamiento y menoscabo de la figura del actor en lo tocante al teatro, dado que los procesos de investigación se han organizado en torno a: la dramaturgia, el personaje, el director. El actor se ha relegado a un espacio de invisibilidad creativa y desprestigio. La investigadora propone un método de análisis que permite aislar los componentes específicos de la actuación, siempre vinculados al desarrollo de una técnica y a una metodología de trabajo actoral, la cual tiene como principal componente la entidad del Yo Actor que define de la siguiente manera:

De este modo, aquello que le permite al sujeto posicionarse como actor en la situación de actuación, y de este modo captar y preservar la mirada del espectador, constituye la condición a lograr por todo aquél que aspira a desempeñarse en escena. Consideramos que este posicionamiento constituye una identidad, por cuanto es una instancia del orden de lo imaginario que tiene por función constituir la imagen que el sujeto tiene de sí, aceptada por los otros. En este sentido, se trata de la recuperación de la visión del otro sobre el sujeto actor, su posición frente al otro. Denominaremos a dicha identidad <<Yo Actor>> (Mauro, 2011, p.104).

Desde esta concepción -Yo Actor- Karina Mauro formula una lectura del campo teatral porteño actual, estableciendo que la Actuación se faculta desde la interrelación actor-escena-público. La entidad ficticia construida, donde el sujeto es visto como actor no como sí mismo, es posible de ser caracterizada y estudiada, cuestión que abordaremos en torno a la figura del actor en Alma Mate de Flores. Es en esta identidad de ficción donde surge el personaje, producto, del proceso de dramaturgia, del entrenamiento del grupo y de su contexto situacional, con todo ello se construye una forma de entender la actuación y una visión de lo que es un actor es. Se genera así un *estilo del actor*, diferenciable y comparable con otros estilos tanto en su formación como en su producción escénica. Consideraremos la metodología propuesta por Mauro para aproximarnos a la poética del grupo comunitario, que esgrime de forma tácita tanto el espacio de actuación como al público al que dirige su producción “Ya llegó Alma Mate, prohibido volverse a

casa, porque esta fiesta en la plaza, vecino es un disparate” (*Aviso de obra*, canción de presentación) Es el vecino-actor el que releva las temáticas, posibilita las prácticas y produce las obras. Entendidas estas como una forma de celebración a través de la escena.

Completaremos la mirada considerando aspectos propios de la teoría de la recepción, de la semiología, de la historia del teatro y de la música; estudios teatrales en general. Tanto la semiótica como la teoría de la recepción nos permiten acercarnos a la estructura particular del espectáculo teatral y sus resonancias culturales. Nos proponemos modelos de acercamiento y ópticas de análisis para asir el código teatral; trabajaremos con Umberto Eco, Patrice Pavis, Julia Kristeva y Yuri Lotman. Del mundo de la teatrología repararemos en las propuestas de Santiago García, Marco de Marinis, Marcela Bidegaín, entre otros.

### ***Alma Mate de Flores: Creación colectiva y autogestión***

El comunitario de Flores es una agrupación artística conformada, principalmente, por vecinos del Barrio de Flores, que se reúnen de manera regular -todos los sábados- para hacer bajo la consigna del comunitarismo. Existe en esta propuesta teatral una fuerte vinculación con el espacio que se habita como escenario: la Plaza de los Periodistas. El Barrio se tematiza en sus puestas -no es mera escenografía- podríamos decir que es el gran personaje de las puestas. Este adquiere la dimensión de un amigo entrañable o en apuros, testigo de las vidas de quienes lo pueblan, incluso se presenta como una extensión del espacio familiar “Nuestra casa es una plaza” (*Promesas rotas*, Alma Mate de Flores) La antropóloga Marcela Bidegaín describe este emplazamiento consiente, propio de los grupos comunitarios como una forma de territorialidad lo que involucra nutrir e impulsar el contexto vital, Bidegaín afirma sobre ellos:

forma inédita de teatro contrahegemónico, será sin duda un acontecimiento artístico-cultural más que, se sumará a los anteriores y formará parte de la historia del teatro argentino y latinoamericano. Será así por su fuerza aglutinadora de público y de vecinos intérpretes, por su calidad estética y por su compromiso ético con la historia del país que cada grupo asumen y testimonia (Bidegaín, 2007, p. 24)

Este territorialismo se entiende desde la posición contrahegemónica que asume el teatro Comunitario al ir a contra mano de las políticas neoliberales que tienen como expresión sociocultural la globalización que difumina los rasgos propios de los pueblos y sus comunidades. El teatro de Flores surge del contacto entre los vecinos, de sus historias y sus tradiciones, para generar una historia propia, la que testimonia los

pequeños y grandes hechos desde la mirada de quienes los protagonizan en sus cotidianidad y no en una lectura despersonalizada e indiferente de los que solo ven hechos sin nombre.

Es el Teatro Comunitario un acto de resistencia frente a las condicionantes políticas que se imponen desde los poderes hegemónicos: Neoliberalismo, Estado, Medios de comunicación sociales. La persistencia en lo comunitario establece un rechazo a la posibilidad de ver el mundo como un plano unidimensional donde los procesos de democratización y globalización generan el “bienestar de la población mundial”, ya que desconocen o niegan, de antemano, las particularidades propias de cada pueblo o cultura.

El comunitario de Flores nos invita a detenernos en un espacio social bien definido y en su devenir histórico. Detengámonos, un momento, en las peculiaridades del Barrio de San José de Flores para contextualizar al grupo. Este posee una población de 150.000 personas aproximadamente y es testigo de una rica historia cultural, política y económica. El nombre de este es un compuesto entre San José -patrono de la primera capilla del lugar- más el apellido de Juan Diego Flores, quien invirtió su fortuna en las tierras que hoy comprenden el barrio. Famoso por sus quintas que fueron escenario de grandes fiestas y reuniones políticas. Entre las figuras que trascienden históricamente y que vivieron en este lugar se encuentran: Juan Manuel de Rosas, Justo José de Urquiza, Eduardo Mulhall, el General Roca, entre otros. Entre los artistas resaltan: Roberto Arlt, Cesar Aira, Roberto D'Anna, Julio Cortázar, Alejandro Dolina; Gavino Ezeiza, Juan Moreira (Juan Gregorio Blanco), Juan José de Soiza Reilly, Hugo del Carril y Alfonsina Storni; *El ángel gris* de Dolina es referenciado en *Promesas Rotas*, primera puesta del grupo. Tango, literatura y poesía recorren las calles de este barrio de fuerte contraste socio-económico, existe un Flores Norte o casco antiguo y un Flores Sur o bajo Flores que conforma la zona más pobre. Alma Mate conserva algunas de estas figuras en la dramaturgia de sus obras, por ejemplo, lamenta la destrucción de las casas de Storni y la pérdida del patrimonio arquitectónico en *Aviso de Obra*. La arquitectura local es descrita en un artículo de Diario de Flores de la siguiente manera: “Cuenta todavía con casas de una o dos plantas, con fachadas de diferentes estilos, como <<art decó>>, <<art nouveau>> y <<academicismo>>, algunas típicas neocoloniales, etc. que recuerdan el pasado glorioso y rico del Flores de las quintas veraniegas”. Tanto diferencias socioeconómicas como la decadencia arquitectónica del barrio son tematizadas en todas las puestas del grupo.

La intergeneracionalidad es uno de los aspectos más novedosos en la conformación de elenco en los teatros comunitarios: niños, adolescentes y adultos conviven en un espacio de producción y creación teatral inclusivo. Este factor es determinante en la concepción escénica como en la formación de actores así lo entiende Bidegain que plantea:

en este sentido la idea primordial de la poética del teatro comunitario es inclusiva. Entiende que el arte debe formar parte de la vida de las personas y que se puede aprender junto con el otro aun siendo parte de otra generación (Bidegain, 2007, p.306)

Esta forma de entender los procesos formativos se distancia de las estructuras educacionales de la especificidad y de la formación escolar tradicional organizada por edades; en el comunitarios de Flores la experiencia de un vecino actor de 10 años puede ser mucho más nutrida que la de muchos actores que recién se incorporan al grupo o un adulto sin experiencia puede expresar un potencial actoral no antes atendido. El foco se ubica en entender el arte como un derecho y en el deber de la comunidad de ejercerlo como propio. Una de las técnicas más recurrente en la práctica del grupo es la improvisación que se ejercita sin distinción de edad o género. El grupo contiene al actor, le brinda un soporte positivo y retroalimenta el accionar de este en escena.

Los ensayos y las puestas se realizan en la plaza, de ahí la importancia de la contención actoral del grupo, la expresión grotesca articula muy bien en estas zonas. El contacto con el público es inmediato y permanente lo que puede resultar intimidante para muchos e insostenible para otros. Ya que todos los fallos o desajustes de la escena, propios y ajenos, son expresados en públicamente. Los efectos de la actuación son probados in situ, uno de los ejercicios frecuentes consiste en lograr que una escena capte la atención de algunos de los grupos situados a mayor distancia del ensayo (en la plaza).

En este sentido, el teatro comunitario recupera la forma de la compañía teatral popular o el circo, donde el oficio se heredaba y la formación del actor se iniciaba en la infancia. Es también común la participación de grupos familiares en los elencos. Obviamente la actuación infantil y juvenil no sigue exactamente los mismos patrones de exigencia que la de los adultos, poseen mayor libertad en las condicionantes y exigencias. Aunque, los más jóvenes, los que tienen mayor antigüedad resuelven cuestiones propias de la actuación y la gestión del grupo, cuando se requiere. Los más pequeños y los que recién se incorporan sólo participan de las escenas cuando están dispuestos a ello. Y aunque muchas veces, los niños, parecen no atender a las situaciones que se están



tratando, su facilidad para enganchar siempre sorprende a los adultos. Para Alejandro Schaab, director del grupo, los niños -aún conectados con la etapa de juego de manera natural- ayudan al grupo a recuperar la orgánica y la naturalidad del mismo. Éste señala que “nunca ha tenido que explicar a un niño una consigna de trabajo” donde los adultos ponen la cabeza los niños ya han resuelto desde el cuerpo. Para Marcela Bidegaín:

El teatro comunitario es una propuesta de rehabilitación del hombre social por naturaleza a ejecutar sus posibilidades de ser creativo, reeducarlo en el espacio lúdico y de juego como ámbito absolutamente incuestionable de desarrollo de la sensibilidad creadora y de la apertura del conocimiento (Bidegain, 2007, p. 310)

Este espacio lúdico tiene lugar todos los sábados desde las 15:30 a las 19:30 Hs., con un intermedio para el mate, las facturas y el nexos grupal, este momento de esparcimiento varía en duración dependiendo de la intensidad de trabajo que el grupo presente ocasionalmente. Esta instancia es mucho más que un descanso, permite el encuentro entre los vecinos y la integración de nuevos compañeros. Es el espacio en que la comunidad de actores se fortalece. Técnicamente la jornada se organiza de la siguiente manera, una primera instancia de encuentro y saludo, una conversación libre y relajada, donde ocasionalmente se plantea alguna situación necesaria de ser atendida por todo el conjunto. La estructura de trabajo no se diferencia mucho de otras compañías o grupos teatrales siempre hay lugar para el juego dramático, la improvisación, el trabajo de voz. Lo musical tiene un lugar espacial dentro de la orgánica de trabajo, el canto comunitario y su práctica es un ejercicio que marca una diferencia con otras formas escénicas, lo mismo pasa con el uso del espacio escénico dado que requiere una forma específica de posicionarse en él.

Lo interesante de esta organicidad es que permite, al mismo tiempo, cumplir con distintos objetivos, primero facilita la formación y el perfeccionamiento de los actores, colocándolos en el espacio escénico desde un principio. Faculta sostener una interacción constante con los vecinos de Flores -principal objetivo del grupo- y sostener procesos creativos para materializar funciones. Las puestas toman duran entre 4 a 5 años cada una, considerando creación y producción. Se van materializando bajo la forma de un *working progress*, cuando la puesta ha tomado forma se comienza con los espectáculos teatrales que en los primeros años están sujetas a modificaciones hasta que se van fijado. Lola Proaño explica sobre este tipo de grupos:

estos grupos tienen una organización alternativa, poseen el control de la producción y del material artístico, están organizados de modo no jerárquico, casi igualitario y ponen especial énfasis en los procesos colectivos. Con frecuencia sus miembros tienen relaciones diversas con la comunidad y son actores profesionales o vecinos que se van profesionalizando (Proaño, 2007, p. 266).

El ritmo del grupo está marcado por sus intencionalidades y condiciones circunstanciales, siendo la independencia artística uno de sus mayores potenciales. De ahí que la creación colectiva sea la herramienta de creación más potente dado que facilita la inclusión y la cohesión del grupo.

### ***Referentes porteños en la conformación del estilo de Actuación en Alma Mate de Flores***

El carácter performático del teatro y de la actuación, entendidos como actos singulares e irrepetibles, admiten aproximaciones diversas sobre estos hechos artísticos. Lo cierto es que la actividad teatral no termina de dismantelar sus misterios. No es sencillo, en lo cotidiano, traducir la impresión que nos deja una experiencia artística sea ésta satisfactoria o no. Tampoco es evidente, incluso para un actor experimentado o para un asiduo espectador, explicar los componentes de una actuación feliz o de un desacierto; dado que después de ejecutada una pieza, ésta pasa a formar parte de nuestros recuerdos, se convierte en una experiencia del pasado irrecuperable en su materialidad. Nuestra subjetividad y el hecho artísticos se fusionan. No obstante, cuando experimentamos un hecho artístico completo, “redondo”; esa experiencia es inolvidable e ineludible. Ese es el ejercicio que realizamos aquellos que nos involucramos en el ámbito de la investigación, en el intento de transcribir una experiencia estética; actividad altamente frustrante, aunque increíblemente placentera.

Adentrarnos en una estructura teatral que expresa de manera tan natural la complejidad del contexto social actual, sus absurdos y contradicciones es refrescante, con lo anterior no queremos otorgarle una significación mesiánica a este tipo de expresiones culturales, ni mucho menos entenderlas como una utopía artística, lectura que realiza Lola Proaño (2013). Enfoque que no compartimos, principalmente porque la primera condición de la utopía es su carácter irrealizable que se instala como modelo crítico sobre el ejercicio concreto de la realidad social. Además la etimología de la palabra no acompaña bien al estilo teatral que se busca describir, utopía significa sin tierra; y muy por el contrario el teatro comunitario es por definición un movimiento territorial –de

Flores, de Villa Crespo, de Barracas, de Villa Urquiza- En cambio en Alma Mate vemos la materialización no exenta de baches de una producción teatral que con tremendos ejercicios de voluntad y talento construye una poética socio-artística de carácter inclusiva. Esta construcción tiene como base la inevitabilidad de la vida en conjunto. En este sentido el ritual escénico ofrece la posibilidad de hacer consiente dicha condición.

En una sociedad organizada a través de las divisiones de distinto orden: etarias, educacionales, sexuales, económicas, raciales, entre otras. En la cual el fascismo se recompone y adopta nuevas formas de anidar en la organización social, el ritual teatral urbano propone una alerta, una forma de resistencia. Alma mate crea desde las complejidades sociales propone un discurso que evidencia la imposición del canon económico por sobre el humano a la hora de construir visión de mundo, el teatro es entendido como un posicionamiento político, cuestión que desarrollaremos más adelante.

Reconocemos en los investigadores Karina Mauro y Osvaldo Pellettieri, la producción teórica que nos permite ahondar en las formas de producción escénicas propias del campo teatral porteño que actúan como referentes paradigmáticos de la producción de Alma Mate de Flores; es a través de sus investigaciones que organizaremos el análisis. Una constante conceptual establece la Actuación desde el registro popular, con diversos focos de influencia: metodología del *clown*; corpus musical latinoamericano y territorialidad como posicionamiento político. De la amalgama de estos tres lineamientos se construye un proceso de formación de actores que adquiere características únicas, en tanto, síntesis poética determinada por el quehacer del actor y su posicionamiento como tal.

### ***La Actuación popular como referente en Alma Mate de Flores***

Los investigadores antes citados, cruzan referencias en torno a la presencia de lo *carnavalesco* como constituyente en la producción creativa de la ciudad de Buenos Aires -siguiendo la conceptualización precisada por el crítico y teórico del lenguaje Mijail Bajtín- con el objetivo de formular una concepción de actor popular y nacional, en el caso de Pellettieri y; para articular el posicionamiento del Yo Actor popular, y sus injerencias en el caso de Mauro. Extenderemos estas reflexiones a la recursividad teatral del comunitario de Flores para verificar la presencia de lo popular en sus puestas, cuestión que se manifiesta de diversas formas: personajes, intertextualidades, concepción musical, caracterizaciones grotescas, dramaturgia, manifestaciones lingüísticas, espacio escénico, entre otros.

La actividad investigativa de Osvaldo Pellettieri, rescata y origina un proceso de valorización de los productos culturales populares en el ámbito académico, donde lo popular se ha signado negativamente o simplemente se había invisibilizado, caracteriza al campo cultural argentino polarizado por la alta cultura y la baja, entre los tópicos que sistematiza, los que nos competen, se encuentran el Sainete Criollo, el Grotresco y el Circo. Destaca entre los procedimientos el uso de la parodia como punto común a estos géneros. Entiende al teatro popular como un híbrido

Lo popular constituye un término sumamente contradictorio. Bertolt Brecht sostuvo al respecto que lo que ayer era popular, hoy puede no serlo y viceversa. Lo popular está ligado a un momento y a un lugar particulares y los espacios entre lo tradicional y lo popularizado se erigen con sus límites (Pellettieri, 2008, p. 91)

Entiende lo popular como una categoría fluctuante, que sustenta una recursividad dialogante que nutre y se nutre de la esfera tradicional culta.

Esta ascendencia popular estaría marcada por el territorio, la agrupación se instala en una plaza, tal como lo hizo el circo o los espectáculos de volantinos, colocándose a alcance de la clase media y baja con el propósito de compartir con los pasantes la experiencia teatral; Alma Mate desarrolla la misma predisposición escénica, es más, uno de sus primeros ejercicios performáticos reproducía un espectáculo circense. Además, sus tópicos se configuran en torno a una situación histórica preestablecida viva (crisis social y económica del 2001, cierre perimetral de las plazas públicas, destrucción del patrimonio arquitectónico del barrio). En este sentido el Barrio de Flores actúa como escenario físicopoético, siguiendo la tradición del Sainete Criollo y el Grotresco que sitúan sus textualidades en los arrabales de Buenos Aires, tematizando la vida y la convivencia de ese fragmento social, compartido tanto por artistas como el su público, cuestión que replica Alma Mate de Flores que se auto-concibe como un teatro “de la comunidad para la comunidad”

Aunque el sainete criollo pasa de la calle, o más bien, de la carpa a la sala de espectáculos; la modalidad de actuación mantiene un perfil popular, que es una tendencia establecida a la hora de construir espectáculos en los espacios públicos; y que se origina con los espectáculos de volantinos y el circo que condicionan desde el 1800 formas tradicionalmente teatrales. Tanto por su injerencia en el desarrollo de una técnica de Actuación como por el uso del espacio público “Los volantines, actores trashumantes, dominaban una variedad de disciplinas entre estas: acrobacia, pantomima, sombras

chinescas, títeres, entre otros” así lo describen Laura Mogliani y María de los Ángeles Sanz (2005, p. 131). Estas formas concebidas por la tradición popular se extienden hasta el Teatro Comunitario, que busca revitalizar el espacio social, extendiendo la mirada a lugares no vistos como espacios escénicos –fábricas, estaciones de trenes, sitios baldíos. Alma Mate ocupa la Plaza de los Periodistas para realizar sus ensayos y puestas, transformando un sitio de recreación en un espacio de práctica, enseñanza y creación teatral.

Otro elemento que expresa a relación con la tradición popular porteña nos remite a personajes y figuras propias de la tradición teatral criolla. En *Fragmento de Calesita* observamos la presencia de dos intertextualidades la primera se establece por el personaje de Don Atilio, el calesinero de la plaza: “Don Atilio (el calesinero) con la bocha de la sortija y sortijas en la mano (hablará en cocoliche italiano estilo personaje Armando Discépolo, los dos extranjeros son el símbolo de una Argentina que se terminó, que se le va a hacer)” se configura un personaje que es una nostalgia y, al mismo tiempo se alude directamente a Armando Discépolo como referente teatral -quien fuera una de las figuras más relevantes del Sainete Criollo- esta mención es una forma homenaje y trayectoria. Los inmigrantes, personajes típicos del Sainete criollo, en este texto el calesinero y la gallega, nos dirigen a un espacio histórico-social distinto al presente de la escena, estableciendo un referente poético. La pieza retoma estas figuras para conservarlas vivas en el imaginario del grupo de actores y del barrio; estos personajes por contraste permiten puntualizar las nuevas contingencias sociales. Se establece una línea de continuidad en el extracto social que protagoniza las obras de Discépolo y el grupo de Flores, donde la precariedad de las condiciones de vida son tematizadas.

La condición social permite establecer una conexión cómplice entre actor y público, cuestión clave en el teatro popular de principios de siglo XX, lo que conlleva al empleo de ciertas recursividades estéticas;

Así, el procedimiento privilegiado por el actor popular era la parodia, construida a través de la subversión de la cultura oficial, es decir, de la costumbres y valores esgrimidos e impuestos por los sectores dominantes, entre los cuales se encontraba la declamación inherente a la actuación culta. Esto implicaba una estrecha comunión entre el actor popular y el público (Leonardi & Mauro, 2014, p.7)

Estos dos elementos complicidad y subversión paródica; constitutivos del teatro popular se proyectan en las obras de Flores que busca subvertir la cultura oficial, que ingresa a la puesta en escena para ser ridiculizada; así se materializa en *Fragmento de Calesita*:

USBINZE: (la pituca vive en Pedro Goyena y se llama Viviana Lamas Usbinze de Madariaga) (se acerca al frente de la calesita) ¡¡¡Ay,ay,ay!!!! ¡¡En las calles de mi barrio lo que hay que ver!!!! No como yo, Viviana Lamas Usbinze de Madariaga, que vivo en la calle Pedro Goyena, Peter (por Pedro Goyena) del barrio de flowers, flores, allá es distinto, decimos cosas tipo hello, how are you, what your name, come on, new york, bush, baby, drink, dancing, fotoLog fotoshop, bush, living free, hollywood, fakyu,... sorry, sorry es que a mí, hablar el castellano me cuesta un Perú (pausa con cara de asco, se espanta de lo que acaba de nombrar, se pregunta y le pregunta al público) ¿dije Perú, dije Perú? (Se persigna y vuelve a su lugar sin poder creer lo que dijo) (*Fragmento de Calesita*, Alma Mate de Flores).

Este personaje femenino da cuenta del racismo, del clasismo y la moda extranjerizante que utilizan las clases dominantes –predominio de lo blanco- para justificar privilegios y establecer status o para asimilarse, en su defecto, a una clase a la cual no pertenecen. El personaje es ridículo, sin dejar de ser amargo, la hilaridad proviene del uso idiomático y del desprecio por lo mestizo. Viviana Lamas interpela al público y confabula con este los sobrentendidos que la puesta aborda, solo así desde este mutuo saber, se establece la parodia. Lo más sabroso de esta escena es irrecuperable solo desde la dramaturgia y dice relación con la forma en que la actriz encarna el personaje, el uso de la voz, su entonación y gestos; es lo que Mauro establece como posicionamiento del actor –Yo Actor- entidad que habilita la Actuación. La apelación al público es un acto reflexivo que faculta el ingreso del público a la escena por medio de la hilaridad, este recurso típico de la actuación popular en la cual sostener la atención de los espectadores es fundamental básica para generar actuación. Mauro advierte que la actuación popular es la que presenta mayor reflexividad y permite el mejor aprovechamiento del estilo del actor, aunque esta metodología actoral es la menos conservada en el campo teatral porteño por el desprestigio que presentaba frente a la alta cultura en su momento y hasta la fecha.

Por su parte Osvaldo Pellettieri sostiene que el Sainete Criollo y el Grotesco, generan piezas de gran productividad en el circuito teatral porteño, una de las claves que posibilita la repercusión de estas figuras escénicas es la fatalidad, el protagonista nunca triunfa ni en lo económico ni en lo amoroso por lo que adquieren un tono sentimental y trágico. En *Fragmento de calesita* Don Atilio y la Gallega, evocan los procesos de

inmigración, pero en esta dramaturgia no son figuras centrales en el conflicto, conectan con tradición teatral popular, con la memoria histórica; pero para dar cabida a nuevas combinatorias presentes estos personajes no son margen, sino más bien, marginalizan a otros. Carmen, la gallega, es dueña de un almacén y odia a los chinos, que son su competencia.

Existen temáticas coincidentes entre el género del Sainete Criollo y las planteadas por el comunitario de Flores como el hacinamiento, la marginalidad y la pobreza, no obstante, el tratamiento de los personajes es muy diferente, los personajes grupales estructuran el conflicto y dan forma a la obra, la individuación de personajes es breve y cumple una función descriptiva del conjunto al que representa. Los Guardianes, Los Okupas y Los Fantasmas son caracterizados desde el grotesco, tanto en sus gestos, lenguaje y vestuario. Los Okupas, conforman una familia que toma la calesita de la plaza para establecer su residencia. En torno a esta ocupación se organiza el conflicto central de la pieza; ya que los vecinos del barrio – Los Guardianes- reclaman la calesita para su uso habitual y promueven el desalojo de éstos por medio de la fuerza pública. La problemática social de los “sin techo” que tiene presencia en casi todas las grandes urbes del mundo, explota en la Argentina con la crisis del 2001, pese a su atenuación sigue manifestándose como un tema pendiente, que se revitaliza en otras partes de mundo, especialmente a raíz de los procesos migratorios actuales. A diferencia del Sainete Criollo, la pobreza no se aglomera en el margen, sino que se establece en el centro del espacio social a la vista de todo el mundo y frente a la conveniente impotencia de los gobiernos de turno.

Los Fantasmas son personajes que simbolizan, el tópico principal de la pieza, la negación de la pobreza. Estas fantasmagorías sociales son invisibles a los ojos del Estado y a la mirada de la gente que ha naturalizado su presencia. El conflicto se declara cuando estos personajes reclaman su derechos: a la plaza, a la calesita, a la diversión, a la infancia: “FANTASMA NIÑA- Yo quiero ir ahí, al caballito blanco (entra y se coloca entre los dos primeros fantasmas y señala a un caballo de la calesita)” Los rechazados –Okupas y Fantasmas- se unen en un solo bloque para enfrentar a los personajes opresores – Guardianes. El enfrentamiento deja a todos simbólicamente muertos.

Los Guardianes conectan con el tópico del mundo al revés se emplea el “Himno a la Alegría” de Beethoven, para invertir su sentido y producir algo así un himno al individualismo o a la falta de solidaridad. Esta canción expresa la inversión de los valores

sociales por medio del recurso del contrafactum (conservan la música, reescriben la letra) para declarar la desconfianza, el rechazo y el separatismo como formas válidas de organización social. Así se metaforiza el tema en la canción “Somos Guardianes”

“Somos guardianes del destino ciudadano Por  
fin el futuro quedará en buenas manos ¿Qué  
pasa?  
¡Cierre su casa!  
¡Muestre las manos!  
¿Usted quién es? (estribillo)  
Controlaremos todo lo que pase adentro  
Que no entre al barrio quien no tenga documento (...)  
Y si no cumple con todos los requisitos  
Vaya a la provincia donde viven los negritos (...)  
Hay que ir pensando hasta donde llega Flores  
Con nuevas fronteras se irán todos los temores (...)  
Esta es la tercera fundación de Buenos Aires...!!!!!!”

Se describe una sociedad deforme, grotesca que pretende regular el espacio de vida para su propia conveniencia; por medio de la auto-coronación; “somos guardianes” y por medio de la expulsión de quienes no entran en el modelo. Bajtín visualiza un conjunto de recurso que permiten expresar la tensión presente en la estructura social

La lógica original de las cosas «al revés» y «contradictorias», de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la «rueda») del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos (Bajtín, 1987, p. 13).

La inversión se produce porque el conjunto social no solidariza con los afectados, más bien, los estigmatiza y celebra su caída. La Ley aplicada por dos policía Ordoñez e Ibáñez, en claro registro *clownesco*, invierte su propósito original para favorecer sólo a aquellos que ya tiene privilegios:

ORDOÑEZ -Por medio del decreto un mil quinientos setenta ... devenido en ley 77869324 centímetros cúbicos, y bajo las ordenanzas de las encíclicas papales y reales del Rey Carlos primero... Y cuarto de Escocia, procederemos a desalojar el bien mueble, que da vueltas sobre su eje (...) o calesita y que ayuda al desenvolvimiento social y psicosomático de nuestro queridísimos niños” (*Fragmento de Calesita*).



La Ley es presentada como un incoherente tanto en forma como en fondo, el recurso empleado en este caso es la degradación irrisoria de lo decretado, la violencia se instala en la estructura interna del Estado y sus fuerzas de orden.

El comunitario de Flores no presenta una versión romántica o idealizada de los vecinos, pero tampoco busca demonizar las conductas, dado que su objetivo final es acercar a la gente al teatro y entre sí. Como podemos ver los vecinos no son seres elevados que luchan por un mundo mejor, existe mezquindad, racismo, intolerancia y violencia. Okupas, Fantasmas y Guardianes no están dispuestos a ceder en favor de un otro, los rasgos grotescos de estos se acrecientan llegando al final del texto, cuando se produce el enfrentamiento físico. Los personajes grupales se desarticulan sólo vemos cuerpos regados en la escena. Para luego reconstituir un solo coro que canta la propuesta final de la obra:

“Y si tiramos  
¿Y si tiramos entre todos,  
podremos arrancar? Si  
estás tirado en este lodo te  
vamos a sacar. Pero si nos  
caemos todos ¿quién nos  
rescatará?  
Nadie se salvará esta vuelta  
¿a quién vas a ignorar?”

Esta canción deposita una alternativa a las problemáticas planteadas en la escena, no hay una mirada tajante ni un marco político-económico explícito, pero obviamente es una invitación a la acción conjunta y solidaria. Esto que se canta también se ejerce como acción cuando la agrupación de Flores decide mantener el ejercicio teatral abierto a la comunidad. En *Fragmento de calesita* el ejercicio teatral llega a su fin con cierre de murga, a la uruguaya, con tambores y repique que vuelve festivo el cierre, esta expresión, que trataremos más detalladamente más adelante, conecta con unas expresiones populares típicas de la cultura rioplatense con la cual comparte el objetivo crítico, propia del estado carnavalesco.

Otro aspecto significativo, de esta misma ruta, que permite describir el cruce metodológico en la Actuación y el estilo de la agrupación es el uso de la técnica del *clown*, que como tal, adquiere lineamientos propios en el ámbito porteño. La directora

escénica Ana Laura Kleiner, actriz profesional y profesora de *clown* es la principal responsable de que esto suceda. La pedagogía de Jacques Lecoq ingresa a la Argentina de la mano de Cristina Moreira y Raquel Sokolowicz, quienes se instruyen en Francia con discípulos del maestro francés. Esta metodología de Actuación pone en el centro de su inventiva al cuerpo y sus posibilidades expresivas. La dramaturgia se entiende como un proceso posterior, es un resultado no una estructura que predice la acción dramática.

La escuela de Lecoq articula un rescate del teatro popular que se organiza en estudios compartimentados la figura del bufón, el *clown*, las máscaras y la Commedia dell'Arte son sus principales centros temáticos, que además están organizados sistemáticamente colocando al *clown* en el último nivel de formación. No obstante su ingreso es anterior a este periodo en la figura del payaso de circo vinculado a los primeros espectáculos trashumantes que ingresaban a Argentina. En los cuales no existía esta visión sofisticada y esta metodología en torno a la creación *clownesca*.

Es en la década de los ochentas, cuando esta metodología cobra un impulso propio en Buenos Aires; se desliga de su marco estructural y adquiere independencia llegando a formar lo que se conoce como La Escuela de *Clown*. Proliferan las formaciones y las creaciones en torno a estas dinámicas de enseñanza-aprendizajes. Ana Laura Kleiner se encarga de incorporar algunas de estas herramientas en la formación del grupo, sin embargo, no es la única que conoce estas prácticas escénicas otros actores incursionan de manera independiente y paralela en este ámbito. Volvemos a la tradición popular sistema recursivo para generar Actuación. Para el actor, que en este caso está en la plaza, sin telón, sin bambalinas ni iluminación la técnica del *clown* le aporta un piso de trabajo que facilita su labor, dado que promueve un estado de alerta que le permita al actor permear las situaciones contextuales a la Actuación en un espacio público. Por oposición se relega el intimismo o los estados psicológicos que formas de sostener la actuación. Algunos de los recursos más empleados son: el uso de puntos fijos para focalizar la atención del público; la ruptura de la cuarta pared, que permite contactar e irrumpir en o desde el público para comprometer su mirada; práctica en el ingreso de situaciones contextuales a la escena por medio de la improvisación, que es además fuente de creación, así lo sugiere Lecoq: “sembramos las raíces del juego teatral y de la creación, principalmente a partir de la improvisación y del análisis de los movimientos de la vida” (Lecoq: 1997, p. 48). El actor es un observador que construye su material desde una actitud lúdica en comunicación con su contexto vital.

Estos recursos facilitan la conexión con un público situado en la Plaza de los Periodistas, que puede o no tener interés en un espectáculo, es por ello que la primera barrera a sortear es captar la mirada. La segunda barrera es sostener la Actuación y, por último, integrar la actuación al espacio de recreación en un contexto urbano.

El espectáculo en sí mismo no tiene otra contención que la imaginación de los asistentes y el cuerpo de los actores; que situados en la Actuación generan una doble ficción la de ser el otro, un vecino o un pasante, que canta sus problemáticas-vivencias. Y la ficción de la Actuación propiamente tal -Yo Actor- frente a un público determinado. Existen múltiples factores asociados a la naturaleza de espacio que pueden hacer que la Actuación desaparezca: grupos trabajando en la plaza (músicos, deportistas, vendedores), condiciones climáticas adversas, ingresos de pelotas, juguetes, animales, niños, locos, borrachos, sirenas de ambulancias o bomberos, alarmas de autos, el tañir de las campanas de la iglesia, entre otros. El ejercicio de *clown* permite que estos elementos sean asimilados por la escena, en el mejor de los casos para contribuir a esta. Las técnicas clownescas permiten subsanar los obstáculos que el medio impone es por eso que los ensayos siempre consideran ejercicios de observación del entorno, el estado de alerta forma parte del estilo del actor.

### ***El posicionamiento político del actor para la construcción de una metodología teatral***

El componente político que mueve al Teatro Comunitario Argentino, surge de las doctrinas sociales que se experimentan en las décadas de los 60 y 70 en gran parte del mundo –comunismo, socialismo, anarquismo, capitalismo- que tienen sus propias expresiones en Buenos Aires. Tanto Marcela Bidegaín como Karina Mauro describen la movilización de lo teatral a lo político en este periodo, considerando como punto referencial el “agit-prop” que en Alma Mate se autodefine como militancia artística, esta resonancia se presenta con una marcada tendencia hacia los valores de izquierda y al anarquismo, pero sin presentar lazos vinculantes a partidos políticos de ningún tipo. Tampoco, los integrantes como grupo, participan de convocatorias partidistas. En esta materia cada vecino-actor acciona como mejor le parezca. Mauro describe la irradiación de lo político de la siguiente manera:

(... varios artistas se volcaron al teatro militante o de “agit-prop” (agi)tación y propaganda). En 1968, Norman Briski ingresó al peronismo y fundó, junto con Carlos Aznares y Carlos Obes, el Teatro Popular Octubre, agrupación que representaba las problemáticas puntuales en villas, fábricas y asociaciones obreras, con el objeto de discutir y modificarlas. También Juan Carlos Gené hizo teatro en barrios y en fábricas. Otros grupos acusaron la influencia del Teatro del Oprimido del brasileño Augusto Boal, quien en 1971 se radica en la Argentina y en 1975, pone *Torquemada*, *El gran acuerdo internacional del Tío Patilludo* y *Ay, ay, no hay Cristo que aguante* (Mauro, 2011, p. 357).

El acontecer político de mediados de siglo XX, en adelante, proyecta una serie de repercusiones en todos los ámbitos sociales incluido el cultural y teatral. La Revolución Cubana se posiciona como un hito de autodeterminación que actuará como ejemplo para América Latina y el mundo. El modelo revolucionario de izquierda se hará cada vez más intenso con las apariciones de las dictaduras militares en el cono sur. El campo teatral argentino se abre a las militancias políticas, cuestión que se intensifica con el advenimiento de la dictadura de Juan Carlos Onganía, el teatro se instala lejos de las salas de espectáculos, además, se crea y brinda en los sectores más pobres de la ciudad, que por lo general, se encuentran alejados de los centros artísticos culturales. Tal como lo describe la cita anterior; villas, fábricas y barrios se utilizan como espacios escénicos donde se privilegia la temática social por sobre la indumentaria y la técnica de actuación; ya que la participación de las colectividades se manifiesta desde la producción escénica no solo como público. En estas instancias se busca que el arte penetre en los sectores más pobres, pero muchas veces desde una acción paternalista que descuida los constitutivos teatrales, lo que imposibilita el asentamiento de una orgánica grupal, por ende, el posicionamiento del Yo Actor, lo que disuelve la Actuación.

Así problematiza Karina Mauro la corriente del teatro proletario, para ella la revolución cesó en su prosificación por diversas razones: fue reprimido, se volvió panfletario, se cristalizó. No obstante, perduró de manera residual en algunos sectores periféricos de la ciudad de Buenos Aires y lo entendemos como un referente escénicopolítico del Teatro Comunitario, existe por demás una falta de documentación sobre estos movimientos artísticos que nos permitan realizar una relación detallada. Podemos observar que los estudios teatrales han seguido el curso de algunos autores de prestigio, pero no existen seguimientos estratégicos sobre las zonas de influencia del teatro proletario ni sus derivados. Podríamos establecer una relación con las puestas que viene desarrollándose por décadas en el sector de Tigre, dirigidas por Norman Briski, las

cuales se construyen desde la participación de actores locales, desde sus historias de vida y problemática, no obstante no podemos establecer una vinculación más efectiva aún.

Por su parte el Teatro Comunitario es heredero de estos fenómenos políticoteatrales anteriores, ya sea que sea consciente de ello o no. Forma parte de las posibilidades y expectativas previas a su formulación, como tal se germina iniciado el periodo de posdictadura militar, mantiene una filiación no oficial con la izquierda, este tipo de teatro sigue siendo una herramienta de didactismo o auto-didactismo, si se quiere, político; en cuanto busca empoderar a los vecinos como agentes políticos activos tanto en la escena artística como social, con derecho a crear y sostener una mirada propia sobre el contexto histórico que se viven; pero que se concentran en construir una dinámica de vida de interacción, pero que no proponen modelos culturales globales. Aunque sostiene una mirada crítica sobre éste.

Al interior de los grupos se establecen procesos y dinámicas horizontales e inclusivas de trabajo lo que se aleja del círculo teatro comercial, la técnica teatral se pone al servicio de las necesidades expresivas de los integrantes del grupo. Se considera el arte un patrimonio de la comunidad y no una exclusividad de los profesionales del área. De ahí su conexión con metodologías que involucran lo popular, como ya habíamos establecido anteriormente. El ejercicio teatral es un deber y un derecho. Estas agrupaciones constituyen un refugio que esgrime un discurso consensuado que se opone a los mediáticos y a los del gobierno de turno sobre la “la realidad social”. La escena construye certezas que emanan de la experiencia de sus participantes, pero también de las acciones concretas que los integrantes realizan para que la escena ocurra. El posicionamiento es temático, pero al mismo tiempo es el ejercicio de acciones que afecta la vida de todo un barrio.

Como ya hemos establecido el actor del comunitario de Flores desarrolla en su creación una forma de entender la sociedad, desde ahí se ejerce la Actuación es ese el contexto en que este Yo Actor se desarrolla y desenvuelve. Para Karina Mauro, estos aspectos son fundamentales en la producción de Actuación, puesto que el Yo Actor se construyen en una conjunción recursiva de distintos materiales: texto dramático, experiencia del actor, interacción con director, interacción con el maestro, poética de actuación, técnica de actuación y estilo personal del actor. Del Gesto particular e irreductible del actor, que emerge de su materialidad física y psicológica, situado ante público surge la Actuación, así lo entiende Mauro, que señala:

Por lo tanto, la coexistencia entre la dimensión representativa (transitiva) y la dimensión no representativa (reflexiva) es igualitaria y necesaria en toda Actuación. El actor, cuerpo en situación, produce acontecimientos que no son recuperables por el relato y que no puede evitar hacer, pese a todas las prohibiciones que puedan esgrimirse sobre su desempeño (Mauro, 2014, p. 100)

Estos acontecimientos son propios del sujeto, aunque éste no tenga conciencia de los mismos, ya que sólo son reconocibles por otro, estas son formas reiterativas que conforman la particularidad estilística del Actor, que corren el riesgo de cristalizarse al ser reconocidas por el mismo. El Yo Actor, presenta diversas exigencias para sostener el contacto con el público, es por ello que en Alma mate, tanto el proceso de ensayo como de aprendizaje de la técnica de actuación son públicos, el ejercicio del actor está expuesto para propiciar la conexión con la concurrencia habitual de la plaza, en busca de una Actuación efectiva. Esta acción territorial caracteriza y diferencia a Alma Mate de otros grupos de Teatro Comunitario que funcionan en espacios cerrados. Esta metodología infringe singularidad en el actor que organiza su cuerpo para sostener un relato que involucra al espectador constantemente. Para Georges Didi-Huberman, historiador del arte, nos plantea que “tomar posición es desear, exigir algo, situarse en el presente y aspirar a un futuro” (2008, p. 11), pero que al mismo tiempo es necesario saber no sólo reconocer nuestro deseos sino reconocer sus implicancias y limitaciones. Podríamos establecer como deseo del grupo la democratización de la técnica teatral y del teatro en sí, dicho deseo estará limitado por los saberes y el propio ejercicio de “la democracia” que se dé al interior del grupo.

En las puestas de Alma Mate –*Promesas rotas*, *Fragmento de calesita* y *Aviso de Obra*- manifiestan una constante la preocupación por una vida barrial que desaparece y el deseo establecer formas de convivencia social que consideren el bienestar real de quienes se viven en el barrio: “nuestra plaza es una casa” así canta el grupo en *Promesas rotas* extendiendo el espacio-hogar al espacio público. En las obras se denuncia la pérdida de injerencia sobre el espacio barrial, son las “las autoridades” las que deciden sobre las mejoras o transformaciones que dichos espacios deben sufrir, la mayoría de las veces las intervenciones que se realizan no contemplan el bienestar de quienes viven ahí. Los vecinos-acores reclaman su derecho a decidir sobre el territorio donde viven, reclaman la falta de preocupación de las autoridades por la calidad de vida y la despreocupación por el patrimonio histórico del barrio San José de Flores. Pero al mismo tiempo critican la actitud complaciente con los modelos de mercado que desconocen las cualidades de

quienes conforman la población real del barrio. Un dato significativo sobre la Plaza de los Periodistas, escenario del grupo, es que recibe ese nombre porque son los periodistas quienes apoyan las demandas de los vecinos por la construcción de un espacio de recreación y esparcimiento en lo que era un baldío, fue necesaria la intervención de la prensa ya que las autoridades querían construir un centro comercial (esta es la trama de *Promesas rotas*), en el cual las autoridades de turno pretendían instalar un centro comercial. Este acto de empoderamiento determina el surgimiento del grupo y su forma de vincularse con el espacio local. El vecino-actor realiza un doble empoderamiento desde el -Yo Actor- lo que permite el ejercicio teatral y desde -Yo ciudadano- que lo faculta actuar socialmente.

El humor viene a aliviar el peso de la propuesta escénica que no busca culpar si no identificar problemáticas y establecer posibles soluciones. Las puestas reflejan la necesidad de entendernos como conjunto, es por eso que el personaje coral siempre tendrá más fuerza que el personaje individualizado. A través de los coros se refuerza la idea de diversidad la coexistencia y la diferencia como ejes constitutivos de la vida en el Barrio de Flores.

Lo personajes unitarios surgen de un tratamiento en conjunto, es interesante en este sentido que mucho de lo que se ha fijado como constitutivo de un personaje se puede atribuir, al estilo personal del actor que ha participado en las improvisaciones, ensayos y puestas con su singularidad. Aunque esto no quede explicitado en la dramaturgia. Por ejemplo, en la construcción del personaje de Pereira, rol cómico, que consiste en secundar la acción destructiva del espacio barrio dirigida por MacLaunly. La actriz encargada del personaje encarnó este asignándole un habla muy aguda y veloz; que le fue corregida desde dirección: se perdía parte del texto. No obstante cada vez que el personaje se ensayaba encarnado por otro actor o actriz, esta manera de decir y de hacer se fue fijando en el personaje. Aquello que materializa el estilo del actor se cristaliza en la dramaturgia de la escena. El grupo ha generado estrategias que permiten a los actores visualizar, en parte, su estilo personal por medio de la imitación y la variación de roles. En Alma Mate los roles no son asignados de manera unívoca, el personaje no es propiedad de un Actor, en teoría cualquiera puede desempeñar cualquier rol, en la práctica algunos actores pueden reemplazar a otros en caso de que sea necesario, en realidad depende de la experiencia actoral que se tenga y de la situación contextual por la que el grupo esté pasando.

En esta instancia el actor retroalimenta su actuación y se nutre de las variantes observadas en sus compañeros. Recordemos que el Teatro Comunitario trabaja a favor de la acción de conjunto y busca propuestas metodológicas que superen los individualismos, lo que se considera un piso fundamental para construir comunidad, por ende, el Yo Actor involucra un posicionamiento comunitario para sostener la Actuación, lo que entendemos es una mirada política sobre la forma de entender la Actuación y el teatro como expresión cultural.

### ***La música como vehículo de expresión de conjunto***

El canto comunitario se establece como una herramienta permanente en el ejercicio del Teatro Comunitario, La música es un indispensable trasmisor de sentido dadas la adversidad de las condiciones espaciales en las que se realizan las puestas del grupo. El uso de canciones corales favorece la puesta, ya que permiten congregarse y dar direccionalidad. La música actúa como un recopilado de contenidos semánticos. Pavis (2000) señala que la música determina la atmósfera (p.150) en una puesta en escena, explica además lo complejo que resulta el abordaje de este aspecto; ya que la voz no se puede disociar del cuerpo del actor ni del texto lingüístico. Es el cuerpo de los vecinos actores puestos en la plaza, sus corporalidades, lo que determina el espacio liminar y escenográfico de la representación.

Federico Rigoni, director musical del grupo, egresado del Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla” de la Ciudad de Buenos Aires, Director de Coros con especialidad en Música Sinfónica Coral y de Cámara. Ha realizado múltiples perfeccionamientos tanto dentro del país como en el exterior, de los cuales se destaca: “Educación Funcional de la Voz Método Rabiné”. Este método comprende el funcionamiento del organismo y del individuo para desarrollar el canto. Es el guía y permite consolidar el ejercicio creativo-musical de los integrantes del grupo. Al igual que los directores de escena es un facilitador. Se parte del supuesto de que todos y todas pueden cantar -y actuar- para generar aprendizaje musical. Un punto importante a considerar que determina la musicalidad del grupo es que tanto Rigoni y Schaab, trabajaron juntos dirigiendo la Murga Arrebatalagrimas (1998-2002) que se emplazaba en la Plaza de los Periodistas antes de que existiera el comunitario de Flores. Esto determina el sonido del grupo que incorpora ritmos afroamericanos, pero también la forma en que se organiza la puesta en escena, ya que presenta tres secciones inauguradas



por canciones, al igual que la murga uruguaya: presentación, medio, retirada. Como sabemos en Buenos Aires y en otros tantos sectores del cono sur latinoamericano la murga adquiere distintas formas y connotaciones, en el caso del grupo que estudiamos este no conecta con la murga que se desarrolla en los barrios porteños, que presenta un fuerte componente rítmico y una danza conformada por movimientos afro-descendientes de gran complejidad acrobática. Por el contrario Alma mate canta de pie formando un coro de frente a su público, sólo el tren superior acompaña la expresión de lo que se está cantado, mientras el tren inferior de los cuerpos se mantienen firmes sobre el suelo buscando equilibrio y estabilidad.

La potencia vocal, la dirección de la voz y la conciencia de los resonadores corporales son puntos de trabajo permanentes. La atmósfera de la escena se apoya en la música y el movimiento corporal, existe una consonancia entre ambos, un refuerzo. Los ritmos de la murga sirven para abrir un espectáculo (*Aviso de obra*) o para cerrarlos (*Fragmento de calesita*) la energía que transmiten los sonidos afroamericanos generan un clima festivo, volvemos a la celebración de la escena pública. Los tangos y las baladas crean un ambiente nostálgico y sereno que permite hacer ingresar al público en estados más emocionales y reflexivos. Aunque el espacio musical está delimitado, los sonidos instrumentales siguen estando presentes a lo largo de las puestas para reforzar movimientos e intenciones de distinto orden. Por ejemplo, cuando se demueven las casas del barrio en *Aviso de obra*, la percusión acompaña el desplome de los cuerpos de los actores con los cuales se han representado las casas.

Para Pavis el coro como personaje es expresión de comunidad, cuestión que es una obviedad en estas puestas

En cuanto a la comunidad franquea los límites de esta fortaleza o revela las contradicciones que la atraviesan, el coro es criticado como irrealista o mixtificador y está condenado a desaparecer. Puesto que no todas las épocas tienen el don de mostrar el carácter público de la vida (Pavis, 2008, p. 149)

El autor, citando a Lukács, propone que el uso de la figura coral expone las fisuras sociales y que por ello sólo tiene cabida en ciertos momentos históricos, en este sentido el Teatro Comunitario estaría revitalizando una estructura teatral en desuso.

Lo indispensable para que un coro funcione es que establezca vínculos de culto, de creencias o de ideología con el público, es decir, debe haber una escala de valores compartida, para que la identificación pueda producirse. En este caso la obra apuesta por

reinstalar una visión de conjunto social, de un conjunto social fragmentado, disperso, indiferente, pero que entrevé sus potencialidades comunitarias. Se reafirma en este sentido, el carácter público de la vida social y la intención de que estas formas no desaparezcan. Esto se conecta con la capacidad de rebelión, también descrita como función del coro por Pavis, en una sociedad de mercado donde lo que cuenta es el poder de adquisición y las libertades del individuo, el teatro de Flores apuesta por lo colectivo como forma de resistencia, así canta la retirada: “y que de este naufragio nos salvemos juntos”. En este sentido el Yo Actor se construye con un fuerte sentido de lo colectivo, promoviendo un estilo de actuación que promueve la expresión del conjunto por sobre la individualidad, lo que a su vez es un posicionamiento ético y estético.

La música que se emplea es de carácter popular, conocida, son tratados la melodía, el ritmo y la letra, es decir, son arregladas para que operen de manera funcional dentro de la puesta. En este sentido, *Fragmento de calesita* es un texto que se sirve de otros textos (intertextos musicales) atendemos en este sentido a la definición de texto que Yuri Lotman nos ofrece desde su concepción socio-semiótica:

El texto tiene un significado integral y una función integral (...) En este sentido, se lo puede considerar como elemento primario (la unidad básica) de la cultura. La relación del texto con la cultura en su totalidad y con sus sistemas de códigos se muestra por el hecho de que los diferentes niveles del mismo mensaje pueden aparecer como un texto, como parte de un texto o como un conjunto de textos (Lotman, 1970, p. 11).

La cultura se manifiesta y construye por medio de distintos códigos –verbal, gestual, musical, icónico, simbólico- entre estos el arte y las particularidades de cada expresión artística, en base a códigos preexistentes. Las canciones seleccionadas son textos que existen dentro del contexto social propio de la cultura popular, pero son resignificadas al interior de las puestas como en *Fragmento de calesita* que abre con un tango “A contramano” -Malena baila el tango- evoca una época pretérita, estableciendo un lazo con la tradición musical y cultural. Y como sabemos el tango y el arrabal camina mancomunados, existe una doble intención en su reconfiguración, por un lado el homenaje y por otro la continuación de los pesares de la clase trabajadora. El tango es marca de origen que, en esta ocasión funciona como un presentador de los personajes y de los objetivos de la obra: “El barrio que nos duele nos da la mano”. Establecíamos la conexión histórica del Barrio Flores con esta línea musical.

Como efecto, es posible que el público llegue o no a reconocer el texto original, pero ya se ha cargado la escena con el ambiente que el tango genera. Por medio de este procedimiento se establecen relaciones dialógicas y lúdicas con el marco cultural, procurando una mayor proximidad con el colectivo, se busca que las canciones actúen como “gancho” emotivo, trasladando por medio de éstas hacia un foco de interés comunitario. Sobre la creación de las letras Federico Rigoni plantea: “La creación no parte de la música sino de la charla, el grupo dice lo que está rondando en la sociedad y que nadie lo dice.”<sup>3</sup> La selección de las piezas que integran una puesta se enlaza con lo que está sonando en el momento, lo que el grupo disfruta cantar. El criterio tiende a ser funcional, aquella melodía que permita que el grupo conecte con su propia creación, por medio del disfrute de las formas musicales.

La reescritura de canciones es un uso muy difundido en la murga, las barras de fútbol y las marchas públicas, es decir, es un uso conocido por los sectores populares que se vinculan positivamente con una canción para verter sobre esta su propio imaginario e ideología; así se hace más fácil difundir un mensaje y popularizarlo. Es un recurso que ayuda mucho, manifiesta Rigoni, cuando se trabaja con gente que no ha recibido instrucción musical; toda persona puede cantar, afirma el joven director musical, “depende del maestro que esto se haga posible.” El Teatro Comunitario confía en las capacidades de los individuos para generar sus propias lecturas del mundo social, apartado del ámbito comercial y puesto al servicio y al goce de la comunidad y de cualquiera que se anime a participar. El teatro, en este sentido, se acerca a las clases sociales menos favorecidas se democratiza el recurso artístico. Este Yo Actor se yergue desde sus propios contenidos creativos, cuando la Actuación se produce decanta la exploración de su indagación escénica, donde desde la morada del público puede poner a prueba la asertividad de sus recursos.

En el ámbito de la instrucción musical el grupo ha participado de distintas instancias de perfeccionamiento instrumental lo que ha permitido el aprendizaje del acordeón por parte de cuatro integrantes del grupo y percusión, trabajo que se centró en los más jóvenes del grupo. Buena parte de los instrumentos se ha financiado con subsidios, pero también con la organización del colectivo que genera múltiples y constantes actividades, entre estas: rifas, cuotas mensuales, venta de comida, remeras,

---

<sup>3</sup> Entrevista personal realizada a Federico Rigoni, director musical del grupo Alma Mate de Flores. Diciembre del 2011.

mates, entre otros. Corre la gorra después de cada función. En este sentido la democratización del arte no sólo se vincula con poner el teatro en la plaza, sino con poner la formación artística, en este caso teatral y musical, a disposición de quienes sientan la inquietud del ejercicio artístico.

### ***Conclusión***

Este recorrido nos ha permitido observar las cualidades estilísticas propias de la Actuación que el teatro comunitario de Flores ostenta, como los actores y actrices se construyen en un proceso de formación que permite adquirir la técnica y la dramaturgia al mismo tiempo. En este espacio de creación escénica el valor está puesto en las personas que integran la agrupación, en tanto y en cuanto, asuman el signo principal que es leer la sociedad bajo la consigna del vecino de Flores. Es un actor situado en una socio-poética que determina todo el quehacer grupal. No se va a Alma Mate a estudiar Shakespeare, Beckett u otro, salvo que esté cruzado con algunas de las propuestas impulsadas. No existe un director de escena que determine roles o temáticas, desde la dirección lo realmente significativo es ser el ojo que toma distancia de la escena para observar cómo se va articulando o que tránsito se puede desarrollar con el material aportado.

Es fundamental para entender la forma en que se constituye la Actuación en Alma Mate de Flores considerar la manera en que en este grupo se vinculan sus integrantes, los saberes escénicos que portan o la ausencia de ellos como elemento válido en el procesos de conformación del grupo, estando el deseo y la voluntad de aprender será la misma dinámica grupal la que determine el acceso definitivo o pasajero.

La escena porteña permea las conductas de los integrantes, algunas de sus formas se hacen más evidentes que otras y si bien la dirección no tiene un rol protagónico o no actúa desde un lugar jerárquico, aporta con sus conocimientos especializados sobre la formación actoral del grupo, lo mismo hacen otros integrantes que se especializan en distintas artes escénicas, las cuales se comparten en las improvisaciones y en el momento del mate. Hemos ingresado a las cuestiones propias del actor y sus materiales de la mano del método de análisis que nos propone Karina Mauro, quién propone, entre otras cuestiones, poner en el centro de su propuesta de análisis la figura del actor, desdeñada por otras instancias de reflexión escénica; otorgándole valor al oficio y al estilo de quienes dan lugar a la Actuación propiamente tal, ello nos ha permitido detenernos en cuestiones relativas a la cualidades propias de la Actuación en Alma Mate de Flores, revisar la

tradición actoral con la cual se conecta, los vínculos con la música popular y con la Actuación popular también, en sus distintas dimensiones. Esto, nos permitió comprender que el estilo del grupo de Flores se aloja en los distintos procesos personales y grupales que constituyen el Yo Actor de cada uno de sus integrantes en relación con el público directo y en momento de Actuación. Es estilo es el resultado del entrecruzamiento de múltiples factores la tradición en la cual el grupo se circunscribe, la posición política social que adopta el grupo y la interrelación entre los integrantes en los proceso de trabajo, en su vínculo con los directores de escena y musicales y en la producción creativa del material escénico; cuestiones que hemos intentado cubrir en este proceso de investigación y que aluden a la tradición actoral porteña, al posicionamiento político del grupo, a su forma de integrar la música a sus puestas.

Es el grupo de Flores, así como también lo es la metodología de Mauro, una entidad que se construye desde rasgos que apuntan a rescatar la esencia de lo humano en el arte teatral; invitando el primero a reflexionar sobre las dinámicas de participación sociales a través del arte y, la metodología de Mauro, a visualizar el componente abstracto de creación presente en el actor y en su ejecución.

Del traslado de las concepciones teóricas de Mauro al material creativo concreto del comunitario de Flores establecimos diversas observaciones en torno al carácter que adquiere el Yo Actor producto de las influencias que lo interpelan. Las puestas del comunitario de Flores presentan una mixtura recursiva, que en lo concreto se traduce en la presencia de un componente musical; una expresividad actoral marcada por distintos influencias escénicas como es la *Commedia dell'Arte*, el *clown* y lo grotesco; un espacio escénico circular a la manera del circo criollo; y una serie de mandatos socio-políticos presentes en su dramaturgia

Una de las conexión más relevantes es la que vincula al grupo con la tradición de creación popular: ya que permite establecer un impulso de continuidad que contribuye a la valoración y reconocimiento de la estética popular y sus recursividades, esta acción intencionada no busca auto-posicionar al grupo como una nueva forma de teatro popular, sino más bien naturaliza la recursividad y la estética popular como una fuente vigente y actual de recursos escénicos disponible dentro de la tradición porteña de actuación que históricamente ha considerado un público alejado de los canales oficiales de la transmisión de las artes –no culto, diría Pellettieri- se reivindica un arte teatral asociado a sectores sociales que no están conectados con la intelectualidad reflexiva que oficializa estas materias.

Como nos propusimos al comienzo de este escrito hemos establecidos un acercamiento concreto a las materialidades particulares de Alma Mate de Flores, extrayendo sus cualidades específicas y constitutivas, alejándolo así el contexto general con el cual se observa a los grupos del Teatro Comunitario Argentino, como si ello fuera suficiente. En cuanto lo específicamente tocante al estilo de actuación en su base se encuentra una formación que apunta a establecer vínculos con la comunidad contextual, entendida como el barrio, con el grupo de actores que lo conforman y con un espacio físico poético que lo determina, como es la Plaza de los Periodistas. Esta formación se propone facilitar e impulsar el posicionamiento del Yo Actor desde el establecimiento de un soporte grupal para impulsa la Actuación. Mauro define el Yo Actor como entidad compartida, lo que se establece al interior del grupo es un corolario de lo comunitario, donde la actuación no se establece sólo desde la individualidad, sino del conjunto social que es donde se recepciona la escena. Desde la técnica *clown* se refuerzan y facilitan las dinámicas de interacción entre actores; pero, por sobre todo, abre el cuerpo del actor al público con el cual se instala atención y complicidad.

Establecimos que transitividad y reflexividad se presentan con igual fuerza en la autoconcepción del grupo, que se permite con más libertad que otros, el trabajo desde las formas reflexivas del teatro y la actuación al encontrarse los actores y sus dinámicas expuestos en el espacio público. Resolvemos, entonces, que el comunitario de Flores construye su acción artística fusionando una serie de metodologías preexistentes en el campo teatral porteño en busca de los recursos que le permitan, en lo práctico, producir un material escénico apto para sus contexto de actuación y; en lo estético, elaborar propuestas artísticas que comprendan una mirada actual sobre el ámbito político, no partidista, de carácter local y territorial. El vínculo con lo popular ya sea como herencia escénica y musical permite amalgamar estas cuestiones generando un estilo que se inserta de manera consiente en un determinado espacio de creación que exalta a artistas populares y permite su transferencia tanto al interior del grupo como a la comunidad. El grupo se conecta con lo popular, pero no se define desde ahí, usa ciertas dinámicas, ciertas técnicas pero para construir algo distinto. Busca exaltar la condición ciudadana de las personas contenidas en el concepto de vecino. Empleando la parodia como principal recursividad escénica, presente en todas las puestas que ha desarrollado el grupo hasta ahora, estableciendo así el humor y la crítica social como elementos estructurantes de su poética, de su estilo de trabajo actoral.

Establecimos, además, el aporte del trabajo intergeneracional, en lo referente a lo técnico, como condición del grupo facilita el juego dramático, permite dimensionar las posibilidades creativas del actor/actriz en todas sus etapas construyendo propuestas integradoras que visualizan las temáticas expuestas en escena desde distintas perspectivas, otorgándole valor a la propuesta en sí sin prejuicio de la edad o condición que tenga quien la presenta. Alma Mate de Flores se instala como un espacio de interacción entre distintas generaciones, pero sobre todo es un tiempo de estar juntos, detenidos en el arte escénico y en el espacio de vida que se habita; promueve de esta forma una posibilidad de reflexión y encuentro cuestiones que tienden a estar exiliadas de la estructura de vida actual, muchas veces la cotidianidad no permite sostener lazos afectivos básicos –familia, amigos- de bienestar, lo que afecta la calidad de vida de las personas. En este encuentro de barrio se intenciona el estar juntos entre los integrantes y con la comunidad en la Plaza de los Periodistas. En Nazca esquina Neuquén está disponible la escena teatral para quien desee experimentarla y asumir el compromiso que ello implica.

En lo técnico es, además, relevante la práctica con integrantes niños y niñas en los cuales está viva la etapa de juego, cuestión que intentan recuperar la gran mayoría de las escuelas de actuación, lo que permite al grupo reconectar con el juego de manera más orgánica a través del uso activo con los niños, recordemos que la práctica del grupo es de conjunto no hay momento para niños o adultos, en el espacio de formación musical ocurre lo mismo. Lo hacen los niños con la acción de jugar. El grupo ha desarrollado tácticas que permiten la interrelación entre actores de diversas edades, se valoran los aportes de cada cual, o por lo menos no se subestima o discrimina a los actores por la edad que estos tengan.

El teatro de Alma Mate de Flores, que recoge las reminiscencias del teatro popular, que establece una mirada sobre su contexto de vida para ser compartida por la comunidad con el objetivo de mantener el arte a disposición de quienes quieran compartirlo, que auto gestiona su labor sin buscar una recompensa económica, tal como lo hacen muchas estructuras artísticas actuales, ve en el teatro una forma esencial de convivencia en los tiempos que corren, que va mucho más allá de convivir desde la creatividad, sino de ejercer el derecho a la expresión creativa y al arte. Sobre este punto Roland Barthes señala

(...) pero lo necesario es terminar con la estética conformista y glotona de los teatros del dinero. Y reconozcamos que el gran público se siente perfectamente cómodo ante una dramaturgia audaz, cuya misma desnudez obliga a pensar, a imaginar, a crear. El teatro popular es el teatro que confía en el hombre (Barthes, 2009, p. 126).

Podemos extender estas apreciaciones al teatro comunitario de Flores, que desarrolla una estética vinculada a lo social, a una comunidad que construye una estética para empoderarse artísticamente de sus problemáticas. Se resignifica en esta instancia la figura del actor, en este caso vecino-actor, se confía en su potencial y se establecen altas expectativas sobre sus propuestas que afectan en primera instancia a la comunidad que los acuña sin entender sus propuestas como mesiánicas, pero si buscando el contacto con otras estructuras similares que permitan una forma de convivencia menos asilada e indiferente de la cuestión social contingente.

Desde lo político, el Yo Actor, se conforma desde una puesta en crisis de las dinámicas políticas –económicas propias de su entorno, en la cual no se integran de manera natural las expresiones artísticas como forma propia de expresión de la idiosincrasia personal, mucho menos la grupal, de ahí la necesidad de instalar lo faltante. Específicamente se apunta a observar la cegara existente en torno al bienestar de las personas por sobre el privilegio de los motores económicos que benefician a grupos ya privilegiados. Indicando, además, los soportes que los mecanismos de sometimiento tiene lugar en los medios de comunicación social donde se siguen instalando modelos clasistas, racistas, machistas, homofóbicos, etc. Donde desde el Estado se violentan los derechos fundamentales de los ciudadanos(as) que ya no encuentran representación real de sus deseos e intereses. El teatro de Flores, es en este sentido, se sitúa como un teatro antihegemónico puesto al servicio de la comunidad que lo construye, es a lo menos una búsqueda de conjunto, un eco de las inquietudes, sueños y angustias de quienes viven en Flores. El primer servicio que presta a su comunidad es el placer del ejercicio teatral.

Creemos que son tareas pendientes, y necesarias de ser realizadas, producir una descripción más integra de las producciones del teatro comunitario, basadas en establecer una mirada hacia el interior de los grupos, que dé cuenta de las técnicas actorales y las metodologías de trabajo de los mismo. Lo que permitiría organizar y comparar los materiales creativos para construir una lectura más fina y rica sobre sus concepciones teatrales. Esto permitiría establecer patrones estilísticos que sumen perspectivas en espacios de actuación donde conviven lo *amateur* con lo profesional. Es también una



deuda para con estos materiales creativos realizar una compilación de las puestas que permitan brindar un soporte estable para su apreciación y análisis. Ya que los grupos de Teatro Comunitario Argentino no sólo estimulan y enriquecen a las comunidades en las que habitan, sino que contribuyen a ampliar y sostener la valoración social del arte en general y del teatro en particular.

## **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

Aharonian, C. (2011). La enseñanza de la música y nuestras realidades. En *XVII Seminario Latinoamericano de Educación Musical del FLADEM*. Guatemala.

Bajtin, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza.

Barba, J. (2010). El teatro comunitario en Argentina: La celebración de la memoria. En Cornago, O. *Utopías de la proximidad en el contexto de la Globalización*. Artea.

Barrera, S. (2011). Las Asambleas Populares del 2001-2002: La primavera de la autoactividad de las masas. *Revista Herramienta*, XV(46), 1-10.

Barthes, R. (2009). *Escritos sobre el teatro*. Paidós.

Bidegaín, M. (2007). *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social*. Atuel.

Brook, P. (1968). *El espacio vacío*. Ediciones Península.

Carreira, A. (2003). *El Teatro Callejero en la Argentina y en el Brasil. Democratización de la década del 80*. Editorial Nueva Generación.

De Certeau, M. (2006). *La escritura de la historia*. Universidad Iberoamericana/ITESO.

De Marinis, M. (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Galerna.

Didi-Huberman, G. (2008). Cuando las imágenes toman posición. En *El ojo de la historia*, 1. A. Machado Libros.

Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. Libros de Godot.

Dubatti, J. (2009). *Concepciones de Teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Colihue.

Dubatti, J. (2008). *Cartografía Teatral: introducción al Teatro Comparado*. Atuel.

- Eco, U. (1987). *Lector in fabula*. Madrid: Lumen.
- Fernández, C. (2013). Antecedentes e Historia del Teatro Comunitario Argentino Contemporáneo. Los inicios de un movimiento. *Aisthesis*, 54, 147-174. doi:10.4067/S0718-71812013000200008
- Fornaro, M. (2001). *Repertorios de la Murga Hispanoamericana: Del letrista a la academia*. Departamento de Estudios Culturales de la Subsecretaría de la Provincia de La Pampa.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós Ibérica.
- García, S. (2007). *El cuerpo en el teatro contemporáneo*. Bogotá: Ediciones Corporación Colombiana de Teatro.
- González, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina: Problemas e interrogantes*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Goutman, A. (2006). Teorías Teatrales. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 3, 1-8.
- Kurapel, A. (2004). *Estética de la insatisfacción en el teatro-performance*. Editorial Cuarto Propio.
- Lotman, Y. (1970). *La estructura del texto artístico*. Itmos.
- Liotard, J. F. (2006). *Entrevista. A Parte Rei. Revista de Filosofía*, 48.
- Martínez, H. (2009). La Murga cumple cien años. *Bitácora, suplemento musical*. Disponible en: <http://www.bitacora.com.uy/auc.aspx?2113,7>
- Mauro, K., & Leonardi, Y. (2014). La identidad actoral en el campo teatral porteño: avances y retrocesos en la compleja configuración del actor como trabajador. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 19, 1-21.
- Mauro, K. (2011). *La Técnica de Actuación en Buenos Aires. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño*. (Tesis de Doctorado). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Mazzei, D. (2001). Reflexiones sobre la transición democrática argentina. *PolHis*, 4(7), 8-15.

Mirza, R. (2009). *Teatro, memoria, identidad*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.

Mogliani, L. y M. Á. Sanz. (2005). Circo, Títeres y Volantineros. En O. Pellettieri (Dir.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*, (Vol. 1). Galerna.

Pavis, P. (2008). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.

Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Paidós.

Pavis, P. (1974). *El teatro y su recepción*. Criterios.

Pellettieri, O. (2008). *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Galerna.

Pellettieri, O. (1988). Armando Discépolo: Entre el grotesco italiano y el grotesco criollo. *Latin American Theatre Review*, 22(1), 55-71

Piñeyrua, P. (2002). *Aproximación semio-discursiva a la murga uruguaya. La palabra carnalera*. UNCuyo, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.

Proaño, L. (2013). *Teatro y Estética Comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política*. Editorial Biblos.

Proaño, L. (2007). *Teatro, memoria y ficción. Teatro Comunitario belleza y utopía*. Editorial Galerna.

Remedi, G. (2001). Del carnaval como <<metáfora>> al teatro del carnaval". *Latin American Theatre Review*, 32(2), 55-71.

Scher, E. (2010). *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*. Argentores.

Ure, A. (2009). *Ponete el antifaz*. INT.

## **OTROS RECURSOS**

*Diario de Flores. El Barrio en internet*. Disponible en:

<http://diariodeflores.com.ar/brevehistoria-del-barrio-de-san-jose-de-flores/>

“Agarrate Catalina”. En *Revista Dossier*. Montevideo, 2010.