

XVII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca, 2019.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD DEL VECINO-ACTOR EN EL TEATRO COMUNITARIO ARGENTINO: LOS CASOS DE LA MURGA DE LA ESTACIÓN Y LA MURGA DEL MONTE.

Vitale, Juan Pablo.

Cita:

Vitale, Juan Pablo (2019). *LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD DEL VECINO-ACTOR EN EL TEATRO COMUNITARIO ARGENTINO: LOS CASOS DE LA MURGA DE LA ESTACIÓN Y LA MURGA DEL MONTE. XVII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-040/30>

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

Mesa N°25: Entre la politización y la experimentación: prácticas artísticas y culturales en la historia reciente de América Latina (1960 – 2010)

Coordinadoras: Burkart, Mara (CONICET/UNSAM) González, Alejandra Soledad (UNC-CONICET) Lucena, Daniela (UBA-CONICET)

"La construcción de la identidad del vecino-actor en el Teatro Comunitario Argentino: Los casos de la Murga de la Estación y la Murga del Monte"

VITALE, JUAN PABLO
FHyCS-UNaM

Esta ponencia está conformada por los primeros avances de una investigación que está en proceso. La misma surge a partir del otorgamiento de la Beca Estímulo a la Investigación, la Ciencia y la Tecnología para que estudiantes de grado se incorporen como investigadores auxiliares dentro de proyectos de investigación. La misma es otorgada por la Universidad Nacional de Misiones y se lleva adelante dentro del proyecto HEREDE "Construcción de hegemonía y reproducción de la desigualdad en la provincia de Misiones: construcción de demandas políticas e institucionales" de la Secretaría de Investigación y Postgrado de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales (U.Na.M.). Además, formo parte del Grupo de Teatro Comunitario Murga de la Estación desde el año 2014 de forma ininterrumpida.

El origen del Teatro Comunitario Argentino

El Teatro Comunitario Argentino nace a finales de la última dictadura cívico-militar que asoló al país entre 1976 y 1983. Fue en el barrio de Catalinas Sur en La Boca, Ciudad de Buenos Aires, en marzo de 1983. Dice Luis Zarranz:

El barrio Catalinas Sur (...) está formado por una serie de monoblocks (...) Esos edificios tienen una fisonomía particular: comparten un jardín interno, sin calles interiores, por el que se accede a cada uno de ellos. Esta característica genera un espacio común que favorece la vida social. (2015: 61).

En aquel momento la comisión de padres de la Escuela n.º 8 Carlos Della Penna le propuso a uno de sus miembros, llamado Adhemar Bianchi, que en su calidad de actor y director teatral diera clases de teatro. A lo que Bianchi contestó "No, clases no.

Hagamos teatro, pero en la plaza” (Ibídem, 2015: 61). En la página oficial del grupo¹ también se relata esta historia. Allí se menciona que los demás miembros de la comisión de padres reaccionaron sorprendidos ante la propuesta de hacer teatro utilizando como espacio una plaza pública, puesto la dictadura aún gobernaba el país y existía estado de sitio: “Veníamos de sufrir la dictadura más sangrienta... no estábamos acostumbrados a utilizar las plazas... Además... todos teníamos nuestra profesión o trabajos...” (Grupo de Teatro Catalinas Sur, 2011)². Así fue que en la plaza Islas Malvinas de La Boca comenzaron a juntarse:

Así comenzamos, organizando nuestras "fiestas teatrales", como nosotros las llamábamos, con choricada incluida. Eramos vecinos del barrio y nos unían los problemas y alegrías cotidianos y, a partir de 1983, encontramos en el teatro, un modo de comunicarnos con otros vecinos, una actividad comunitaria, colectiva que nos enriquecía y nos alegraba luego de tantos años de tristeza y desesperanza. (Ibídem., 2011).

De esta forma los vecinos vuelven a juntarse bajo la excusa del teatro, a ocupar espacios públicos, que en los años del terror y el “no te metás” se les era imposible. Bianchi lo describió como una forma de “resanar todo el período de miedo” y además de ello dice “Ya dijimos 'podemos'. Y ahí comenzaron otros temas: quiénes somos y por qué llegamos a esto” (Bianchi citado en Zarranz, 2015: 62). Surgen así “diferentes propuestas teatrales y creativas con una condición inmodificable: teatro de y para la comunidad. Vecinos convertidos en artistas de sí mismos” (Zarranz, 2015: 62).

En diciembre de 1983 con el regreso de la democracia, el grupo presentó su primera obra en la plaza ya mencionada, se trató de “Los comediantes” de Jorge Curi y Mercedes Rein, y tuvo un gran éxito en la concurrencia vecinal (Mercado, 2015: 55). Siempre adaptando las obras a su contexto, el grupo continuó con una versión de la leyenda “El Herrero y la Muerte” en 1984 y una versión de “Sueño de una noche de verano” de William Shakespeare que llamaron “Pesadilla de una noche en el conventillo”, hecho sainete (Ibídem, 2015: 56). En 1990 estrenan una de las obras más emblemáticas del grupo, llamada “Venimos de muy lejos”, marcando un hito fundamental en la historia del Teatro Comunitario Argentino, no solo debido a la repercusión y el reconocimiento que tuvo, sino también a que:

1 www.catalinasur.com.ar

2 Recuperado de https://www.catalinasur.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=1&Itemid=4&language=es

La construcción de esta obra se dio a partir de la vuelta a ciertos géneros populares, a los que Catalinas ya venía apelando como estrategia narrativa, pero además se dio a partir de relatos y reconstrucciones de los vecinos y las vecinas que en algún punto de su pasado familiar tenían un pariente que había “bajado de un barco” o que alguna vez habían escuchado historias de inmigrantes. Es decir, se trata de una visión de la inmigración en nuestro país contada desde lo local, desde los relatos y testimonios transmitidos de generación en generación, leyendas del barrio y, claro, material histórico recopilado. (Ibíd., 2015: 56).

Al mismo tiempo, esta fue la obra que fue realizada en muchas ciudades. Una de las actuaciones fue en el puerto de Posadas en 1996, que sería el pie inicial para la propagación del teatro comunitario en Misiones. En 1997 el grupo se muda a un galpón techado conocido como el “Galpón de Catalinas”, que lo comprarían en el año 1999 (Ibíd., 2015: 57). Es en 1998 cuando estrenan “El fulgor argentino, Club Social y Deportivo”, que se caracteriza por desarrollarse en una pista de baile, que comienza su historia en 1930 y va mostrando los distintos avatares de la historia argentina hasta el presente (Zarranz, 2015: 63). La obra ha ido incorporando los nuevos sucesos históricos del país a medida que pasaban los años. Hemos tenido la posibilidad de presenciarla en noviembre de 2017 en el Galpón de Catalinas la última vez que se puso en escena.

El Teatro Comunitario Argentino fue expandiéndose a partir de esta primera experiencia. En 1996 nace el segundo grupo de Teatro Comunitario denominado “Circuito Cultural Barracas” en el barrio de Barracas, Ciudad de Buenos Aires. El mismo nace cuando los “Teatros Ambulantes Los Calandracas” alquilaron una vieja fiambrería y comienza a desarrollar a dar talleres artísticos para vincularse con la comunidad barrial (Ibíd., 2015: 165). El Circuito Cultural Barracas, cuya dirección está a cargo de Ricardo Talento, mantuvo desde sus inicios un vínculo cercano con Catalinas Sur, trabajando juntos en varias ocasiones.

El Teatro Comunitario en Misiones

Como hemos mencionado, fue en 1996 cuando el grupo Catalinas Sur realiza su obra “Venimos de muy lejos” en el puerto de la ciudad de Posadas cuando el Teatro Comunitario hace pie por primera vez en Misiones. Un año antes, en 1995, el antiguo puerto de Posadas había sido ocupado por tres agrupaciones teatrales (Teatro de la Luna, Hombre contra Hombre y Kossa Nostra) que compartieron la idea de llevar adelante un espacio cultural. Con este objetivo le disputaron a las autoridades locales el

puerto que estaba en situación casi de abandono³ (Bóveda, 2002: 31). Fue así que “Con funciones de teatro y títeres, encuentros populares y música, los galpones del muelle bajo del puerto viejo se pusieron de fiesta e hicieron de ella una invitación abierta a todo público” (Ibídem. 2002: 32). De esta manera, la autora lo define como un “proceso de restitución del espacio a la comunidad como lugar de encuentro” (Ibídem., 2002: 32).

Es en ese contexto se produjo la llegada de Catalinas Sur, cuya actuación fue presenciada por muchas personas, entre ellas estaba Camila Echeverría (55)⁴, miembro de la Murga de la Estación desde los comienzos hasta el presente, que nos contó:

Los Kossa Nostra trajeron la obra de Catalinas “Venimos de muy lejos” y se hizo en el puerto, el puerto estaba entero todavía, se hizo en la explanada del puerto y la obra empezó con la gente bajando de un barco, que estaba amarrado ahí, cantando... fue muy impresionante, muy conmovedor la verdad... a cada uno como hijo, nieto, bisnieto de distintos inmigrantes... te pega viste... y sobre todo había muchas canciones que a mi me remitían a mi infancia, a la guerra civil española y todo eso... un montón de cosas que me remitían a mi rama paterna de la familia. Bueno apareció esta obra, la vimos, quedamos todos super emocionados, super copados (C. Echeverría, comunicación personal, 23 de julio de 2019).

En febrero de 1998 estos grupos decidieron dejar los galpones del puerto debido a las crecientes del río Paraná del año 1997, las intimaciones de la Secretaría de Obras Públicas para que abandonen el lugar y el desgaste interno entre los grupos (Bóveda, 2002: 36). La autora destaca que “El espacio de encuentro generado en el puerto puso entre paréntesis *la distinción* que divide las aguas que autoriza quienes pueden *hacer cultura* y quienes no” (Ibídem., 2002: 37).

Una vez que salieron del puerto, el grupo Kossa Nostra tomó un espacio de la también abandonada estación de trenes, con el objetivo de llevar adelante su proyecto “Misiones Tierra Prometida”. En aquel momento, este grupo no tenía la misma conformación que en el presente, y Federico Ugalde, más conocido como “el Basko”, que todavía no era parte de Kossa Nostra, nos cuenta lo que le mencionaron los miembros del grupo ante la situación de tener que dejar el puerto:

Me contaron que se estaban yendo del puerto y que iban a tomar un galpón para un proyecto en la estación de trenes, que es lo que terminó siendo la Murga de la Estación. El

-
- 3 El puerto de Posadas, otrora principal vía de comunicación para la ciudad, hoy ya no existe más debido a la suba del nivel del río a causa de la construcción de la represa de Yacyretá aguas arriba sobre el río Paraná. En la década del '90 cayó en el abandono puesto pronto quedaría bajo agua.
- 4 Los nombres de los entrevistados han sido modificados con el fin de conservar su identidad.

proyecto original era conformar un grupo de vecinos para hacer teatro comunitario, de la mano del grupo Catalinas Sur de la Boca. Entonces era un proyecto de traer esa experiencia de la Boca y replicarla con los vecinos de Posadas contando la historia de la inmigración a Misiones (...) estuvo muy bueno porque se armaron talleres de la memoria, que era venir y juntarse a contar historias, entonces se proponía a la gente 'vení y contá lo que te contó tu abuelo... o trae a tu abuelo y que cuente', cosas de inmigrantes. (Ugalde, F., entrevista, 22 de julio de 2019).

El Proyecto Misiones Tierra Prometida se propuso “Representar una versión teatral de la historia de Misiones partiendo de los relatos vivos y las perspectivas plurales que indaguen en la memoria histórica y afectiva para crear colectivamente un producto cultural que nos identifique como misioneros” (Proyecto Misiones Tierra Prometida citado en Bóveda, 2002: 37). Como puede verse, los Kossa Nostra se propusieron llevar adelante la construcción de un proceso de trabajo colectivo, donde Bóveda, miembro del grupo de titiriteros, lo denomina en su trabajo como algo “inédito”, por su “búsqueda de la misioneridad” que finalmente llevaría a “la creación de un producto cultural que ofreciera una versión propia de esa historia” (Ibíd., 2002: 37-38). El proyecto fue presentado a varias instituciones estatales (Ibíd., 2002: 38), para finalmente tener apoyo del Instituto Nacional del Teatro, con cuyo financiamiento pudo venir Adhemar Bianchi a dirigir al grupo que luego se llamaría “Murga de la Estación” (L. García, comunicación personal, 24 de julio de 2019). Fue así que el primer encuentro, acaecido el 24 de marzo de 1999, para formar parte de este proyecto fue en la estación de trenes de Posadas, donde se reunieron “alrededor de cincuenta personas entre las que se encontraban estudiantes y profesores universitarios, amas de casa, estudiantes secundarios, algunos teatreros, profesionales de diversas disciplinas, contadores, abogados, médicos, varios desocupados y un ex – boxeador” (Bóveda. 2002: 38). Vemos que la variedad de personas asistentes provenientes de distintos sectores sociales, con distinto grado de aproximación al campo artístico. Esto tiene que ver con la convocatoria que se realizó mediante los medios de comunicación locales, donde se interpeló a la sociedad utilizando la categoría de “vecino”, en el mismo proyecto se lo plantea como “Una convocatoria de vecinos con el fin de lograr, mediante la creación artística colectiva, la transmutación de ideas y vivencias en un producto cultural para ser mostrado en el marco de la fiesta” (Proyecto Misiones Tierra Prometida en anexos de Casales, 2005: 126).

El trabajo de Casales (2005) sobre la Murga de la Estación se aboca a hacer un análisis

sobre la construcción identitaria llevada adelante en el proyecto y la obra de teatro “Misiones Tierra Prometida”. Nos dice:

(...) la obra *MTP* señala un proceso -en los términos de Williams, R.- de *tradición selectiva*, un proceso de construcción e incorporación de una versión *intencionalmente selectiva*, de la identidad misionera que es al mismo tiempo la ratificación o contestación cultural-histórica de un orden contemporáneo. Es que con su relato la murga toma posición frente a la *tradición hegemónica*. (Casales, 2002: 42).

Nos parece interesante ver de esta manera cómo desde el teatro comunitario se pone en cuestión la historia oficial, construida desde los sectores dominantes. Entendemos entonces que el teatro comunitario argentino está conformado en su mayoría por sectores, principalmente, subalternos (Guha, 2002) de nuestra sociedad, ya que intentan construir una Historia “desde abajo”, darle voz en la narrativa histórica a aquellos sectores cuyas voces no han sido escuchadas por la Historia Oficial o Historia “desde arriba”, que han construido los Estados Naciones para justificar su existencia. Su única oportunidad de escribir la Historia es en sus obras de teatro, realizadas a través del rescate de la memoria colectiva, jugando un rol activo, en contraposición al rol pasivo que les otorgó históricamente la Historia Oficial. Uno de los ejemplos más claros de lo que afirmamos es la obra fundacional del Grupo de Teatro Comunitario de Rivadavia (Provincia de Buenos Aires) llamada “La historia se entreteje desde abajo y se cambia desde la comunidad” (Fernández, Massolo y Medina, 2017: p. 150).

Luego de dos años de puesta en escena de la obra Misiones Tierra Prometida, el grupo debía decidir si continuar o desmembrarse. Camila Echeverría nos contó que fueron varias reuniones, y se decidió continuar, aunque muchos miembros, sobre trabajadores del arte, se alejaron para continuar con sus proyectos (C. Echeverría, comunicación personal, 23 de julio de 2019).

Desde allí hasta hoy la Murga de la Estación llevó adelante muchas obras, siendo las más conocidas una versión local del cuento popular “El Herrero y la Muerte”, “Gran Baile, Parque Japonés”, “Misiones Tierra Prometida II: El Candombre de la Patria Grande” y “Sobre llovido, Pescado”. Todas han tenido una instancia de creación colectiva, llevada adelante mediante entrevistas a personas de las épocas relatadas, búsqueda de información mediante bibliografía o archivos históricos, y el mismo bagaje traído por cada miembro del grupo. Además de ellas, cada año desde 1999 se celebra la fiesta de San Juan, que cae el 23 de junio. Para ella no solo se hacen los juegos

regionales que tienen que ver con la celebración, sino también la Murga de la Estación prepara una obra de teatro que tiene que ver con la actualidad política, cultural y socioeconómica. Distintos temas abordados desde la perspectiva de los vecinos que se suman cada año a la fiesta.

Con respecto a su espacio, la Murga de la Estación debió abandonar los galpones de la vieja estación de trenes en el año 2006, debido al avance de la avenida costanera que se realizó en gran parte de la zona costera de la ciudad de Posadas como parte de las obras de la represa Yacyretá. Allí se planteó una nueva reunión sobre el futuro del grupo, se definió que por la cantidad de elementos la Murga de la Estación debía tener espacio propio como lo había tenido en la vieja estación, entonces el grupo salió en búsqueda de alquileres. Camila Echeverría nos cuenta que hubieron momentos en que recibieron “subsídios estatales para el alquiler, del instituto⁵ o de provincia”, y que desde el gobierno provincial se prometió el mismo hasta conseguir un lugar fijo (C. Echeverría, comunicación personal, 23 de julio de 2019). De esta manera, han sido dos las mudanzas, la primera en el 2006 a un galpón ubicado en calle Barreyro casi av. Lavalle, y la segunda a su actual emplazamiento en calle Pedro Méndez casi av. Uruguay. Así, el grupo ha atravesado por tres varios diferentes, pero al ser el único grupo de teatro comunitario en la ciudad, entendemos que esto no afectó demasiado a su conformación. Siempre estuvo en áreas cercanas al casco céntrico de la ciudad y de fácil acceso mediante transporte público. Es así que entendemos que en Misiones los grupos de teatro comunitario no se vinculan a un barrio solamente, sino a ciudades enteras. Al respecto, la actual directora del grupo Laura García nos dijo “no reconozco en el grupo desde que entré, el tiempo que estuvimos en la estación, muchos vecinos de Villa Blosset⁶, creo que por eso también entiendo que somos vecinos de la ciudad de Posadas” (comunicación personal, 24 de junio de 2019). Actualmente el grupo consiguió, en una zona cercana a la avenida costanera, un terreno cedido a comodato por parte de la Entidad Binacional Yacyretá (Entidad Binacional Yacyretá, 2018, pp. 1-4).

Por su parte, el Grupo de Teatro Comunitario Murga del Monte situado en la ciudad de Oberá, Misiones, es el segundo grupo de teatro comunitario en la provincia, y el cuarto del país por orden de aparición. Para el mismo no hemos encontrado ningún trabajo

5 Por el Instituto Nacional del Teatro.

6 Barrio donde se ubica la vieja estación de trenes.

académico publicado, más allá de algunas breves menciones como es el caso de Zarranz (2015), por lo cual el recabado de información se viene realizando, hasta el momento, en su mayor parte mediante la entrevista oral. Nos interesa mucho la mirada de los actores para entender la construcción identitaria de la categoría nativa de “vecino-actor”, por lo cual la entrevista a sus protagonistas constituye un importante modo de aproximación a la comprensión de este proceso.

Paola Sperdutti, directora artística del grupo, nos cuenta el origen del grupo:

En principio creo que tiene que ver con un cruce de voluntades y de deseos, que en un momento creo que se fusionaron, porque la Murga de la Estación tenía un año de funcionamiento y era como... digamos una revelación desde el teatro y desde los espectáculos en Misiones y coincidía con que la primer obra de la Estación le hacía un homenaje a la primera empresa de transporte de la provincia que era Expreso Singer, que es una empresa obereña. Entonces un poco esas cuestiones hicieron que la Murga de la Estación se presentara acá en Oberá, que hubiera como una voluntad de esta empresa de colaborar para que se gestara una movida igual acá. Está la Facultad de Artes⁷ acá en Oberá que también tuvo que ver con eso, y por otro lado, que creo es lo más importante, está la voluntad del teatro comunitario de multiplicarse. Entonces en ese sentido a través de fomento del INT⁸ se logró como conectar un poco la posibilidad económica de que pudieran venir a sostener un taller (...) Después de una presentación de la Estación se hizo una convocatoria y después la municipalidad y la facultad se encargaron (...) de movilizar una primer reunión (...) se convocó al vecino en general, a esa primer reunión fui yo, que era estudiante de la facultad, y yo ya había visto lo de la Estación así que un poco estaba como ansiosa de que eso sucediera. Y ahí bueno había mucha gente de muchos sectores, y un poco la municipalidad tenía como voluntades de que eso sucediera. (P. Sperdutti, comunicación personal, 30 de junio de 2019)

Fue así que desde la Murga de la Estación fueron a dar talleres a Oberá para gestar un grupo de teatro comunitario en la ciudad. Como nos cuenta Pedro González, ex miembro de la Murga del Monte, el primer espacio que utilizaron fue cedido por la municipalidad, donde hoy funciona la Casa de la Historia y la Cultura del Bicentenario en el año 2000. Tras tener dificultades debido al hecho de compartir el espacio con otros grupos, decidieron alquilar un lugar propio en el año 2003. Fue en ese momento que, tras una función de su obra “De Yerbal Viejo a Oberá”, que cuenta la historia de la ciudad, un hombre llamado Luis Bárbaro les ofreció un galpón de la familia que tenían sin uso. Según la interpretación de Pedro

7 Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Misiones.

8 Por el Instituto Nacional del Teatro.

González, lo que llevó a que la familia Bárbaro preste el galpón tiene que ver con el contenido de la obra donde “aparecen muchos hechos que la historia oficial no menciona” (Zarranz, 2015: 243). En la misma se relatan los sucesos de la Masacre de Oberá, donde los Bárbaro que cedieron el galpón serían hijos de una parte que habría formado parte de la represión a los colonos de Oberá en 1936 (P. González, comunicación personal, 30 de junio de 2019). Es interesante este suceso puesto en el teatro comunitario se habla de “arte y transformación social”, y el caso de la Masacre de Oberá es un hecho sobre el cual se ha hecho mucho silencio a lo largo del tiempo en la sociedad misionera. En este sentido, primero la Murga de la Estación en “Misiones Tierra Prometida” y luego la Murga del Monte en “De Yermal Viejo a Oberá” empezaron a tocar este tema en un momento donde poco se hablaba del mismo, significando un importante antecedente. Hoy existen algunos trabajos académicos sobre la masacre (Waskiewicz, 2002; Castiglioni, 2018). Adhemar Bianchi nos dice al respecto del tratamiento de este tema:

Por ejemplo, hay un tema que es el siguiente: una es el teatro como comunicación y la otra es la memoria. La memoria como reaseguro para el futuro. Entonces, lo de Oberá... nosotros mostramos la idea. El asunto es mucho más grave: ahí hubo violaciones, y hoy por hoy hay gente de la sociedad obereña que son hijos de esos tipos, porque eso no fue sólo la policía, viste? Porque es una sociedad que siente culpa. Vos, fijate lo que pasa con los alemanes, lo que pasa con nuestra sociedad ... tipos que se callan la boca porque su papá era un represor. Estas cosas sirven para mantener la memoria, nada más. O sea, la historia de los colonos, la historia heroica de los pioneros no fue idílica. Pero no sólo por el sufrimiento propio, por todo. Porque también hubo diferencias y hubo explotación ... Bueno, digamos, es parte de la realidad. Yo, al drama, no lo inventé, estaba acá. Lo ponemos o no. (A. Bianchi citado en Casales, 2005: 47).

Como mencionábamos anteriormente, los grupos de teatro comunitario de Misiones se vinculan a ciudades enteras, y no solamente a barrios como pasa en otras ciudades. Esto mismo se produce en Oberá donde Paola Sperdutti nos dice “A nosotros no nos toca la situación barrial como le toca a las ciudades grandes, nos toca Oberá y Oberá es grande, entonces probablemente no representamos a todo Oberá” (P. Sperdutti, comunicación personal, 30 de junio de 2019).

Finalmente, la Murga del Monte a partir de un subsidio del Instituto Nacional del Teatro que se completó con dinero del Estado provincial pudo comprar el galpón perteneciente a la familia Bárbaro, donde continúa desarrollando sus actividades hasta el presente. Además de la mencionada, estrenaron obras como “Murga de

los cocineros”, “Fiesta de San Antonio”, “Fiesta de la Cretona”, “Bailate-todo”, “Venimos de inmigrantes”, “Misiones... magia y mboyeré”, “Canal del Monte”, entre otras. Esta última es una obra que se utilizap ara reflexionar sobre temas contemporáneos, como lo hace la Murga de la Estación en la “Fiesta de San Juan”.

Aproximaciones finales

Como ya hemos mencionado, este representa un trabajo de avance, por ende establecemos aquí algunas conclusiones preliminares. Luego de todo lo mencionado, vemos que el Teatro Comunitario Argentino surge en 1983, a finales de la dictadura cívico-militar (Rasftopolo, 2014, p. 239). En su proceso de crecimiento reconoce dos momentos específicos: varios grupos se constituyeron durante los '90 en pleno gobierno neoliberal, cuando se desarmó la industria nacional y se llevó adelante un fuerte proceso de flexibilización laboral (Ibídem: pp. 241-242); los restantes emergieron luego de la crisis del 2001, (Ibídem: p. 241-244). Ambos momentos históricos tienen que ver con la flexibilización laboral, las privatizaciones y la desindustrialización llevada adelante en el país bajo el neoliberalismo o, como lo denomina David Havey (1990), “régimen de acumulación flexible”, llamado así porque implica una “confrontación directa con las rigideces del fordismo” y “apela a la flexibilidad con relación a los procesos laborales, los mercados de mano de obra, los productos y las pautas del consumo” (Ibídem: p. 170). Vemos así al Teatro Comunitario Argentino como producto de un contexto de cambio y crisis social, política y económica que atravesó nuestro país con el impacto del sistema de acumulación flexible, que generó altas tasas de desempleo y afectó principalmente a las clases medias y bajas.

Reconocemos que cada grupo de teatro comunitario conforma una comunidad, concepto que entendemos como “un sentido compartido de pertenencia” (Weber citado en Brow, 1990: p. 1). Cada grupo de teatro comunitario construye comunidad entre sus pares, al compartir una actividad, un pasado en común y una misma perspectiva a futuro. No es este el caso de los grupos étnicos que generalmente están unidos por el parentesco o reconocen un antepasado común, pero sí hay una noción de comunidad que nuclea a cada grupo. Al mismo tiempo van construyendo un relato de la historia común que se cristaliza en el momento del origen y las distintas peripecias que han vivido desde su creación hasta el presente (Proaño Gómez, 2013: pp. 51-52). A esto Brow lo llama “los usos del pasado” (1990). Además, esta historia común no se reduce sencillamente al

grupo sino que lo vincula con el barrio o la ciudad en la cual están emplazados, creando un sentido compartido de pertenencia entre los vecinos-actores y los vecinos-espectadores. Es así que las obras producidas por estos grupos “están dirigidas a los espectadores que comparten el espacio, las experiencias de vida y las memorias pasadas” (Proaño Gómez, 2013: p. 48). También existen lazos entre todos los grupos de Teatro Comunitario Argentino, tanto dentro como fuera del país a través de la Red Nacional de Teatro Comunitario (Berman, Durán y Jaroslavsky, 2014: pp. 138-142). Para analizarla indagamos en la noción de “comunidad imaginada” (Anderson, 1993), que es utilizada para explicar el sentimiento colectivo de pertenencia a una Nación. En efecto, si bien los miembros de cada grupo no se conocen personalmente, los agrupa la idea de pertenecer a un colectivo más grande como lo es la Red Nacional de Teatro Comunitario.

Con respecto al concepto de identidad, este ha sido trabajado principalmente por la Antropología Social y aplicado a los estudios de grupos étnicos. Barth (1976) discute la noción de grupo étnico afirmando que la mayoría de las teorías sobre la identidad, vigentes durante buena parte del siglo XX, tomaban como punto de partida para su definición el hecho de compartir una cultura en común, en vez de considerar esto como un resultado de la organización del grupo. Al criticar la cristalización de la cultura concebida como una esencia inmaterial, el aporte de Barth es clave para entender la identidad como un resultado de la organización del grupo, y reconocer la importancia de los procesos de identificación-diferenciación en la construcción de una noción de cultura y de identidad. Siguiendo a Barth, Cardoso de Oliveira nos dice que “la identidad étnica no se puede reducir a las formas culturales y sociales, sumamente variables” (1992: p. 21). Este autor valora la “identificación” como el principal componente para definir a un grupo étnico. Es así que cobra la identidad un lugar central en los debates dentro de las ciencias sociales, pero en el caso de un Grupo de Teatro Comunitario Argentino no estamos frente a un grupo étnico. Afirmamos que si bien esta categoría se origina dentro de los estudios étnicos, puede ser utilizada para ayudarnos a entender quiénes son los vecinos-actores que realizan Teatro Comunitario Argentino. Siguiendo las ideas de Barth, es lo organizacional y la dinámica interna del grupo lo que los identifica. Por su parte, Hall (1996) nos habla de la identidad como un proceso de construcción nunca acabado, siempre relacional (procesos de identificación-diferenciación) y atravesado siempre por relaciones de poder: búsqueda de ciertos

sectores de reconocimiento y visibilización para luchar por derechos, políticas públicas, etc. No es, entonces, lo étnico lo que produce la auto identificación de estas comunidades teatrales como vecinos-actores, sino su pertenencia a una categoría social, la clase y su territorialidad: el barrio o la ciudad. Pero esta categoría no permanece estática a lo largo del tiempo, sino que está en constante actualización dentro de las prácticas de cada grupo, cuyos discursos interpelan a sus sociedades por el derecho a la cultura (políticas públicas y subsidios estatales que los apoyen) y el derecho a contar su propia historia a través del arte.

En lo que respecta a la clase social, si bien es cierto que son grupos heterogéneos, en términos de clases sociales, edades y niveles educativos (Proaño Gómez, 2013: p. 53), Zarranz afirma que “Aunque los grupos de teatro comunitario atraviesan todas las clases sociales, la mayoría de ellos están integrados por sectores medios” (2015, p. 18). Ricardo Talento, director de Circuito Cultural Barracas, nos dice:

Cuando se habla de teatro para la comunidad se piensa que hay que trabajar con sectores más desposeídos. Siempre digo que el sector más vulnerable es el sector medio, sobre todo en Buenos Aires: varía de un lado a otro su pensamiento político, su forma, su voto. Con total fragilidad pasa d un extremo al otro sin cuestionarse mucho; nunca sabe por qué le va mal ni por qué le va bien. Cuando le va mal, se suicida individualmente; cuando le va bien, individualmente cree que si tarjeta de crédito, su shopping y su familia es todo el mundo, que no necesita al otro. Cuando estamos desposeídos decimos: 'Piquete y cacerola, la lucha es una sola' y cuando nos va un poco bien tratamos de eliminar a los piqueteros. Es el sector más vulnerable, no el que tiene menos recursos económicos, porque está corrido ideológica y culturalmente. (R. Talento citado en Zarranz, 2015: 18).

Para el caso de la Murga de la Estación nos han contestado:

“diversos grupos sociales... siempre hubo mucha gente de humanidades, profesionales de humanidades⁹, profesionales universitarios (...) siempre hubo gente que hasta vivía de changas, gente con oficios (...) plomeros, electricista y que ponían su laburo en el grupo también, siempre hubo estudiantes (...) gente de distintos lugares del país. (C. Echverría, comunicación personal, 23 de julio de 2019)

Por su parte, Laura García nos respondió afirmando que a lo largo de la historia del grupo han habido personas de distintos sectores socioeconómicos (L. García, comunicación personal, 24 de julio de 2019). Más allá de estas afirmaciones, creemos

9 Por la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones, situada en Posadas.

que en gran mayoría, a partir del trabajo de campo que venimos realizando, el sector más representado dentro de los grupos de teatro comunitario misioneros es el medio.

En cuanto a lo residencial, todo grupo de teatro comunitario está localizado en un barrio o una ciudad específica, lo cual hace que cada uno tenga su impronta local, y esto se ve plasmado en sus obras donde cuentan sucesos históricos relativos a sus lugares. En este sentido, resulta interesante el concepto de “identidad residencial” propuesto por Bartolomé (1993). Mediante un análisis histórico, este autor intenta comprender qué es más fuerte para la construcción de las identidades de los diferentes grupos étnicos del sur de México, concluyendo que es dentro de las comunidades, en las relaciones cara a cara, donde se produce el mayor efecto de identificación por parte de individuos y colectivos. Los grupos de teatro comunitario están ubicados en su gran mayoría en zonas urbanas, lo que intentan es recuperar el barrio, la plaza, la calle, como un espacio de recreación colectiva, en contraposición al barrio como dormitorio (Zarranz, 2015: p. 17). Por eso, más allá de las distancias, creemos que es la residencia, la pertenencia a un barrio o ciudad el factor decisivo para el proceso de articulación e identificación que llevan adelante estos vecinos-actores y al cual se vincula toda su producción teatral: la historia del barrio o la cultura de su localidad. El Teatro Comunitario Argentino genera así “nuevas condiciones de autopercepción en los vecinos, fomentando la recuperación de la autoestima, enriqueciendo el acervo cultural, restableciendo los vínculos sociales y creando espacios de sociabilidad que permitan desnaturalizar sentidos y constituir prácticas de intervención concreta en el territorio.” (Fernández, 2018:459-460).

Esta autopercepción tiene mucho que ver con la categoría de “vecino-actor”, Mercado hace un análisis sobre la misma dentro del grupo de teatro comunitario “Matemurga” (Villa Crespo):

(...) “una de las categorías de autoadscripción más recurrente expresa que los integrantes de estos grupos participan de ellos como vecinos-actores. Es decir, desde lo más evidente, no son simplemente vecinos que comparten una zona geográfica de la ciudad (el sentido más común de este término) pero tampoco son actores profesionales o, más precisamente, no participan de los grupos en tanto actores profesionales (algunos pueden haber estudiado actuación en algún momento o hacerlo actualmente).” (2015: 87).

Para el caso de la Murga de la Estación, Laura García, su directora, expresó, ante la pregunta sobre el por qué se utiliza la categoría de vecino-actor, que todo grupo de teatro comunitario tiene diferencias con un grupo de teatro “de sala”, y que aquella

diferencia no tiene que ver con mayor o menor formación artística sino con otras características:

Yo creo que viene desde el lado de que en este grupo todos somos importantes pero nadie es imprescindible. Los personajes se reemplazan, se buscan las doble versiones, más que portagónicos hay grupales. Y en otro grupo de teatro... no está un actor, no está un actor. Se llega hasta suspender la función si no hay reemplazo (...) Esto también de crear entre otros, a lo mejor en otro grupo vos llegás y tenés el guión y es eso lo que tenés que estudiar, y un director trata de buscar tu personaje y te orienta... y en el teatro de vecinos apostamos más a lo grupal, a la búsqueda de ese personaje en cuanto a lo grupal y a través del juego (...) y no a través de un ejercicio actoral. (L. García, comunicación personal, 24 de julio de 2019)

Más allá de las diferencias que puedan existir entre Matemurga y los grupos de teatro comunitario de Misiones, coincidimos con Mercado en que:

Podríamos pensar esto como una forma de negar el estatus de “artista” a los integrantes, pero no porque se considere que aquello que los vecinos hacen no sea efectivamente “arte” sino que lo que se niega es la idea de una figura individual formada que detenta un poder, el de la creatividad, la cual puede ser explorada por cualquier sujeto. De esta forma, en las reivindicaciones de estos grupos no aparece el derecho a “ser artista” sino a “hacer arte”. Esto no significa que no se reconozca o valore el rol de la dirección artística, pero se lo reconoce como gente que se ha formado y por lo tanto puede condensar en una imagen, una palabra o una canción aquello que en verdad surge de los vecinos. (2015: 89).

Después de todo lo expuesto, pensamos que las sociedades posmodernas se caracterizan por “amputar el presente en ambos extremos, cercenarlo de la historia, abolir el tiempo en cualquier otra forma que no sea la de una colección insípida o una secuencia arbitraria de momentos presentes; un *presente continuo*” (Bauman, 2003: p. 50). La posmodernidad le quita así toda importancia a la Historia, entonces “La identidad bien construida y duradera deja de ser un activo para convertirse en un pasivo. El eje de la estrategia en la vida posmoderna no es construir una identidad, sino evitar su fijación” (Ibídem.: p. 51). Esta posmodernidad nace junto al régimen de acumulación flexible que se empieza a imponer en nuestro país por primera vez durante la última dictadura cívico-militar (1976-1983) que empezó con la desestructuración del Estado de Bienestar, política que termina de consolidarse en los '90. Es en este contexto donde nace el Teatro Comunitario Argentino, planteando la vuelta a la plaza, la integración entre vecinos, el rescate de la memoria colectiva y una identidad que viene “desde abajo”, contradiciendo a la Historia Oficial y al sistema de consumo imperante. Propone, en este sentido, el fortalecimiento de una identidad local, rescatando el

folclore, la tradición y lo popular. Queda claro que el teatro comunitario se convierte así en un movimiento social contrahegemónico y un espacio de interpelación social que, desde el arte, plantea otra mirada sobre la sociedad actual, donde el vecino-actor se convierte en sujeto activo de su propia historia, sale a ocupar los espacios públicos para relatar su propia mirada del pasado, del presente y del futuro, conformando una comunidad y una identidad que tiene que ver con su pertenencia social a sectores sociales no dominantes y anclada en su lugar de residencia: un barrio o una ciudad.

Bibliografía

- Anderson, B. (1993). *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Barth, F. (1976). *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de la diferencia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bartolomé, M. A. (1993). La identidad residencial. Fronteras étnicas y fronteras comunales. *Después de la piel*. Posadas, Argentina: Departamento de Antropología Social (FhyCS-UNaM).
- Bauman, Z. (2003). De Peregrino a Turista, o una Breve Historia de la Identidad. En: Du Gay, p. y Hall, S. (Comps.) *Cuestiones de Identidad Cultural*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Berman, M., Durán, A. y Jaroslavsky, S. (2014). *Pasado y Presente de un Mundo Posible. Del Teatro Independiente al Comunitario*. Buenos Aires, Argentina: Leviatán.
- Bidegain, M. (2007) *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social*. En: Jorge Dubatti. *Colección Biblioteca de Historia del Teatro Occidental (Serie Siglo XX)*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Atuel.
- Bóveda, S. B. *Misiones Tierra Prometida. Aproximación a los malabares de una existencia vecinal*. Tesis de grado. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Misiones, Posadas, Argentina.
- Brow, J. (enero, 1990). Notes on Community, Hegemony and the Uses of the Past. *Anthropological Quarterly*. Vol. 63. No. 1. Pp. 1-6.

- Bourgois, P. (1994). *Banano, Etnia y Lucha Social en Centro América*. Costa Rica: Editorial Departamento Ecuménico de Investigaciones (DEI).
- Burke, P. (comp.) (1993). *Formas de Hacer Historia*. Madrid, España: Editorial Alianza.
- Cardoso de Oliveira, R. (1992). *Etnicidad y Estructura Social*. México D.F., México: Ciesas.
- Casales, M. (2005). *Misiones Tierra Prometida, Una Trama Identitaria*. Tesis de grado. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Misiones, Posadas, Argentina.
- Castiglioni, G. (2018). *Pedimos pan, nos dieron balas: análisis de un acontecimiento en el marco del proceso de colonización de la región dorsal central, Territorio Nacional de Misiones (1936)*. Posadas, Argentina: Edunam.
- Cazzaniga, H. (Abril de 2005). Teatro de vecinos para los vecinos. Antigua – nueva forma de decir quiénes somos en la Jungla Global. *Boletín Gestión Cultural Participación Ciudadana* N° 11, pp. 1-14.
- Fernández, C. (2018). Políticas culturales en acto. Teatro comunitario argentino: entre el Estado y la autogestión. *Papers* 2018, 103/3. pp. 447-477.
- Fernández, C., Massolo, C. y Medina, M. (2017). *Modelos de Gestión Teatral: Casos y Experiencias I*. Buenos Aires, Argentina: Inteatro.
- Grimson, A. (2010). *Cultura, identidad: dos nociones distintas*. Universidad Nacional de San Martín y CONICET. Buenos Aires, Argentina.
- Guha, R. (2002). *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*. Barcelona, España: Editorial Crítica.
- Guber, R. (1996). “Las Manos de la Memoria”, *Desarrollo Económico*, Vol. 36, N° 141, pp. 423-442.
- Hall, S. (1996). Introducción: ¿quién necesita «identidad»? En: Hall, S. y Du Gay, P. (Comps.). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Harvey, D. (1998). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Avellaneda, Argentina: Amorrortu.

- Mercado, C. (2015). *Vecinos y Actores en el Teatro Comunitario de Buenos Aires. El caso de Matemurga de Villa Crespo*. Tesis de grado. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.
- Proaño Gómez, L. (2013). *Teatro y Estética Comunitaria. Miradas desde la Filosofía y la Política*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Rasftopolo, A. (2009). *Desde mover una mesa hasta cambiar el mundo. El teatro comunitario y sus posibilidades*. Tesis de grado. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Misiones, Posadas, Argentina.
- Rasftopolo, A. (2014). El Teatro Comunitario y sus Posibilidades: La Murga de la Estación. En: Sánchez Salinas, R. (Coord.). *El movimiento teatral comunitario argentino. Reflexiones acerca de la experiencia en la última década (2001-2011)*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- Waskiewicz, S. A. (2002). *La masacre de Oberá 1936*. Posadas, Argentina: Edunam.
- Zarranz, L. (2015). *Actores sociales. Teatro Comunitario Argentino. Experiencias, Dramaturgia y Guía*. Bs. As., Argentina: La Vaca Editora.

Fuentes

- C. Echeverría, comunicación personal, 23 de julio de 2019.
- Entidad Binacional Yacyretá (2018). Contrato de Comodato.
- F. Ugalde. (2019, 22 de julio). “*Descubrí un mundo que es alucinante*”. Recuperado de: http://www.elreportero.info/2019/07/22/descubri-un-mundo-que-es-alucinante/?fbclid=IwAR2gVIFnClzQ4TEnu4QkwkvYs6Oso-oiM_1On_RYg3hkTRXv3YQoeOer0co
- Grupo de Teatro Comunitario Catalinas Sur (2011). Los comienzos. Recuperado de: https://www.catalinasur.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=1&Itemid=4&lang=es
- L. García, comunicación personal, 24 de julio de 2019.
- P. Sperdutti, comunicación personal, 30 de junio de 2019.

- P. González, comunicación personal, 30 de junio de 2019.