

Otra forma de contar historias: el teatro comunitario argentino

Another way of telling stories: the argentine community theater

Juan Pablo Vitale
CONICET/FHyCS-UNaM

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-9218-5579>

Resumen: Definido como "teatro de vecinos para vecinos, de la comunidad para la comunidad" el teatro comunitario argentino nace en 1983 a finales de la última dictadura cívico-militar en el barrio Catalinas Sur, La Boca, Buenos Aires. Lo que otrora fue una experiencia acotada a un solo grupo hoy es un movimiento social conformado por más de 40 grupos a lo largo del país nucleados en la Red Nacional de Teatro Comunitario. Dicha praxis teatral rescata las tradiciones del teatro popular y trabaja con el rescate de la memoria colectiva y la identidad. En este artículo indagamos sobre los procedimientos que llevan a cabo los grupos para construir y poner en escena sus espectáculos. Nuestro marco teórico está basado en los conceptos de teatro comunitario, identidad y memoria colectiva. Nuestra metodología es cualitativa, efectuamos trabajo de campo etnográfico en los roles de observador participante y participante observador. Trabajamos con documentos escritos (noticias en medios de comunicación, guiones teatrales, dossiers redactados por los grupos, etc.) y con documentos audiovisuales (producciones de los propios grupos o registros hechos por terceros). Por último, realizamos entrevistas para conocer la historia del grupo y las biografías de ciertos miembros con el fin de realizar un rescate de la Historia Oral ante la poca disponibilidad de documentación escrita.

Palabras Clave: Teatro Comunitario, identidad, memoria colectiva.

Abstract: Defined as "theater of neighbors for neighbors, of the community for the community" the Argentine community theater was born in 1983 at the end of the last civic-military dictatorship in the Catalinas Sur neighborhood, La Boca, Buenos Aires. What once was an experience limited to a single group, today is a social movement made up of more than 40 groups throughout the country united in the National Community Theater Network. Said theatrical praxis rescues the traditions of popular theater and works with the rescue of collective memory and identity. In this article we inquire about the procedures carried out by the groups to build and stage their shows. Our theoretical framework is based on the concepts of community theater, identity and collective memory. Our methodology is qualitative, we carry out ethnographic fieldwork in the roles of participant observer and observer participant. We work with written documents (news in the media, theatrical scripts, dossiers written by the groups, etc.) and with audiovisual documents (productions of the groups themselves or records made by third parties). Finally, we conducted interviews to find out the history of the group and the biographies of certain members in order to carry out a rescue of Oral History given the limited availability of written documentation.

Keywords: community theater, identity, collective memory.

Intruducción

El teatro comunitario argentino se origina en 1983 en el barrio de la Boca, Buenos Aires, durante los últimos meses de la última dictadura cívico-militar. Definido como un “teatro de vecinos para vecinos, de la comunidad para la comunidad” lo que empezó siendo la experiencia de un grupo aislado denominado “Catalinas Sur” pronto se propagó a lo largo y ancho del país creando la Red Nacional de Teatro Comunitario que agrupa a aproximadamente 40 experiencias en la actualidad. Además, desde los grupos argentinos partieron a crear nuevas grupalidades a Uruguay, España, Portugal e Italia.

Bidegain (2007) identifica tres momentos históricos para la emergencia de estos grupos. El primero tiene que ver con el momento postdictadura con la aparición de Catalinas Sur en 1983. El segundo se da durante los años '90 previo a la crisis del 2001 en los cuales el menemismo profundizó la instauración del neoliberalismo en el país, donde identificamos la emergencia del “Circuito Cultural Barracas” en 1996 (Barracas, Buenos Aires), “La Comparsa” en 1998 (Chaquiago, Catamarca), la “Murga de la Estación” en 1999 (Posadas, Misiones) y la “Murga del Monte” en 2000 (Oberá, Misiones). El tercer momento tiene que ver con la aparición de la mayoría de los grupos posterior a la crisis desatada en diciembre de 2001. Este es el momento en que el teatro comunitario se convierte en un movimiento.

Este artículo tiene como fin indagar sobre los procedimientos que llevan a cabo los grupos para construir sus espectáculos y las características principales de los mismos. Las obras teatrales comunitarias abordan temáticas relacionadas a la memoria colectiva y la identidad. Al mismo tiempo, entendemos que estas piezas teatrales son de creación colectiva. Si bien es cierto que existe una gran diversidad de grupos, intentaremos dar cuenta de características generales. Es importante señalar que la Red Nacional de Teatro Comunitario realiza reuniones constantemente entre los directores de cada grupo para discutir problemáticas afines. Esto sumado a que la mayoría han sido formados por un grupo preexistente da lugar a que, a pesar de la diversidad de territorios, exista una gran afinidad en lo que respecta a los conceptos básicos del movimiento.

En relación a nuestro marco teórico entenderemos al teatro comunitario a partir de los aportes de Scher. La autora y directora del grupo de teatro comunitario "Matemurga" lo define retomando una de las frases más repetidas dentro de los grupos que integran este movimiento: "Teatro de la comunidad para la comunidad, de vecinos para vecinos", siendo un "teatro que se define por quienes lo integran" (2010, p. 63). El concepto de identidad lo entendemos desde los aportes de Hall (2003) quien la entiende como un proceso de construcción nunca acabado, siempre relacional (procesos de identificación-diferenciación) y **atravesado siempre por relaciones de poder**. También abrevamos en Grimson (2015) quien dice que es preferible pensar a la identidad a partir del sentimiento de pertenencia de un grupo. Finalmente, como mencionamos, los grupos de teatro comunitario construyen sus espectáculos a partir de la "memoria colectiva", en este sentido Jelin afirma que "se la puede interpretar (...) en el sentido de memorias compartidas, superpuestas, producto de interacciones múltiples, encuadradas en marcos sociales y en relaciones de poder" (2002, p. 22). De esta manera, memoria e identidad dialogan en una relación de mutua constitución (Ibidem., 2002, p. 25). Volveremos sobre estos conceptos más adelante con el estudio de caso.

En lo referente la metodología es importante aclarar que quien escribe forma parte de la Murga de la Estación desde el año 2014. A partir de distintas becas de investigación y de doctorado (en curso actualmente) hemos tenido instancias de trabajo de campo en la Murga de la Estación y la Murga del Monte desde el año 2019 al presente. En ese marco hemos tenido la posibilidad de conocer otras experiencias a partir de encuentros de teatro comunitario organizados en las sedes de los dos grupos misioneros. Asimismo, desde el año 2022 iniciamos el trabajo de campo en la ciudad de Buenos Aires en función de conocer las experiencias porteñas. Como nativo miembro de la Murga de la Estación, debí adoptar en mayor medida el rol de participante observador, explicitando el objetivo de mi investigación (Guber, 2011, p. 67). Para otras instancias en las cuales no participamos de forma tan activa nuestro rol es el de observador participante, situaciones en las cuales puse énfasis en mi rol de observador externo "tomando parte de actividades ocasionalmente" (Ibidem., 2011, p. 67). Es así que estuvimos presentes siendo

partícipes de ensayos, de eventos organizados por varios grupos en Misiones y Buenos Aires y en sus respectivos espacios, y en congresos/encuentros relacionados al Teatro Comunitario y la Cultura Viva Comunitaria.

También realizamos entrevistas con el fin de recuperar tanto la historia y las obras de los grupos como las biografías de algunos/as miembros que nos permitieran conocer las motivaciones de ingresos, egresos y permanencia de los/as mismos/as.

Al mismo tiempo, venimos trabajando con todo tipo de documentación histórica: noticias en medios de comunicación digitales, impresos, radiales y televisivos; producciones audiovisuales que realizan los grupos con el fin de resguardar ciertos momentos de sus historias; dossiers escritos también en el seno de los grupos con el fin de dar a conocer sus prácticas artísticas, describir sus obras y, nuevamente, resguardar su trayectoria; así como el contacto con todo tipo de elementos y objetos relacionados al pasado y el presente de los grupos como ser títeres y vestuarios significativos de obras anteriores, instrumentos musicales, espacios físicos y un largo etcétera.

El teatro comunitario argentino: origen y definición

El teatro comunitario argentino nació a finales de la última dictadura cívico-militar que asoló a la Argentina entre 1976 y 1983. Fue en el barrio de Catalinas Sur en La Boca, Ciudad de Buenos Aires, en julio 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, p. 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" (Ibíd., 2015, p. 61). En la página oficial del grupo 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)¹. 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 chorceada incluida. Éramos 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. (Ibíd., 2011).

Bianchi, al ser consultado por la directora del grupo de teatro comunitario Matemurga respecto de cómo se le ocurrió que fueran vecinos quienes hicieran teatro, respondió que ya había tenido una experiencia trabajando con gente sin experiencia teatral en la Asociación de Bancarios del Uruguay: “Fue entonces cuando me di cuenta del saber que tenía la gente, un saber que se puede aprovechar para construir con él una poética y crear un espectáculo muy interesante”. Agregando que:

Es por lo aprendido en aquella oportunidad que, cuando acá me pidieron dar clases, dije no al tallerismo, y propuse, en cambio, hacer una experiencia creativa, de juegos, para armar colectivamente un espectáculo y darlo en la plaza. Aquellos vecinos que me convocaron pertenecían a una mutual echada por la dictadura militar, que no quería que adentro de la escuela hubiera una asociación democrática y autogestiva. Me enganché a trabajar en la plaza. Aproveché, al igual que en aquella experiencia con los bancarios, que en este grupo había niños, viejos, gente de todas las edades. Así hicimos nuestro primer espectáculo y comenzó la historia del Grupo de Teatro Catalinas Sur. (...) Así fue como hicimos este teatro de celebración, que es, al mismo tiempo, un teatro en el que decimos nuestras opiniones comunitarias. (Bianchi en Scher, 2010, p.76)

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” les era imposible. Bianchi lo describió como una forma de “resanar todo el período de miedo”, a lo que agregé

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

“Ya dijimos 'podemos'. Y ahí comenzaron otros temas: quiénes somos y por qué llegamos a esto” (Bianchi en Zarranz, 2015, p. 62). Surgieron 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, p. 62).

En este sentido, Juliano Borba plantea que el origen del teatro comunitario argentino tiene que ver con el teatro callejero:

El primer soplo de vida del teatro comunitario argentino se dio a través del teatro callejero, principalmente porque la apertura democrática estimulaba una ocupación creativa y efervescente de los espacios públicos. La designación callejera fue la forma de identificación de una agrupación teatral de vecinos del barrio La Boca en Buenos Aires: Grupo de Teatro al Aire Libre Catalinas Sur. Solamente años después, la característica de estar compuesto por vecinos, se volvió relevante al punto de ser considerada una nueva categoría teatral, rompiendo con el teatro callejero. A partir del vacío generado por el Estado con la ascensión del neoliberalismo, hacia fines de los años 80 y los años 90, la idea de lo comunitario fue un calificativo que explicó lo que estaba pasando con grupos como Catalinas Sur en Buenos Aires pero también con otros grupos en Latinoamérica, como Nós do Morro en Rio de Janeiro, y Nuestra Gente de Medellín. (2012, pp. 23-24)

De esta forma, lo que intentaron en Catalinas Sur es utilizar el teatro como forma de reconstruir los lazos sociales rotos durante los años del régimen militar.

En diciembre de 1983 con el regreso de la democracia, el grupo presentó su primera obra en plaza Malvinas, se trató de “Los comediantes” de Jorge Curi y Mercedes Rein, y tuvo un gran éxito en la concurrencia vecinal. 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 (Mercado, 2015). 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:

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, p. 56).

Al mismo tiempo, esta obra que fue realizada en muchas ciudades con el objetivo de “entusiasmar”, como se suele decir en el teatro comunitario, a crear grupos de teatro comunitario en otros lugares. Una de esas 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, p. 57). En 1998 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, p. 63). La obra ha ido incorporando los nuevos sucesos históricos del país a medida que pasaron los años.

El teatro comunitario argentino fue expandiéndose a partir de esta primera experiencia. En 1996 se conforma 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” que alquilaron una vieja fiambrería y comenzaron a dar talleres artísticos para vincularse con la comunidad barrial (Ibíd., 2015, p. 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.

Ahora bien, ¿qué es lo que define este tipo de teatro? Scher plantea, retomando las frases más repetidas por los grupos, que el teatro comunitario es un “teatro de la comunidad para la comunidad, de vecinos para vecinos”, resaltando así la característica principal: “un teatro que se define por quienes lo integran” (2010, p. 63). De este modo, la autora y directora de teatro lo diferencia claramente de otras acepciones con las cuales suele ser confundido:

Teatro comunitario no es sinónimo de teatro callejero (porque puede ser también de sala) ni de teatro popular (categoría bastante amplia y de límites difusos, por cierto). No lo es, entre otras cosas, porque puede haber quienes, desde el ámbito profesional, elijan también la calle como escenario, o bien aborden la tradición popular, mientras que el teatro comunitario, en cambio, debe su denominación a la población que lo compone, que es, para decirlo claramente, una porción de comunidad, integrada por su amplia variedad de oficios, profesiones, edades, procedencias, extracciones sociales, etcétera, con toda la heterogeneidad que ello implica. (Ibídem., 2010, p. 63)

Es así que, si bien como identifica Borba, el teatro comunitario tiene su origen en un espacio público, vinculándose estrechamente con el teatro callejero, no fue, ni siquiera desde el principio, esta su condición *sine qua non*, como observamos en las palabras de Bianchi. Ni tampoco lo es, como bien nos dice Scher, el abordaje de ciertos géneros o tradiciones teatrales, sino quiénes lo integran.

Con respecto al espacio utilizado, es interesante ver hoy en día grupos de teatro comunitario que han empezado a trabajar en la plaza de su barrio y luego de 20 años continúan haciéndolo en el mismo lugar, este es el caso de Alma Mate de Flores que ensaya en la plaza de los Periodistas en Capital Federal. Otros grupos han iniciado sus trabajos en plazas, pero luego han alquilado, e incluso comprado, espacios que pasaron a ser propios (Catalinas Sur). También existen grupos que iniciaron sus actividades en espacios públicos que fueron abandonados como estaciones de trenes (Murga de la Estación, Guardapalabras de la Estación, etc.) o han utilizado espacios prestados ya sean públicos o privados y luego alquilaron/compraron un espacio (Murga del Monte) o se han apropiado de dichos espacios públicos para colaborar en convertirlos en verdaderos centros culturales (Los Okupas del Andén). En síntesis, la variedad de espacios utilizados es enorme, pero lo cierto es que en todos los grupos se repite la misma consigna: teatro de vecinos para vecinos.

Prosiguiendo con su descripción, Scher agrega otras características respecto de la composición de estos grupos:

Cualquiera que lo desee puede participar del teatro comunitario. No hay ninguna clase de selección ni límite de edad, habilidad o entrenamiento previo que se requiera. El teatro comunitario no tiene filiación partidaria alguna, así como tampoco religiosa, ni otra clase de pertenencia que restrinja el ingreso de nadie que no pertenezca a determinado núcleo, o que exija alguna clase de dependencia que

impida desarrollar su autonomía. Parte de la idea de que todo ser humano tiene un potencial creativo, potencial que al ser desarrollado en un espacio que habilita tal crecimiento, genera transformaciones no solo personales, sino también sociales, dado que el marco en el que tal ensanchamiento se desarrolla es colectivo y se produce si, y solo si, está en estrecha relación con el florecimiento de otros. (2010, p. 64)

En este sentido, Bidegain agrega que los grupos tampoco tienen ningún tipo de "afiliación religiosa" (2007, p. 34). Esta es una de las consignas del teatro comunitario argentino, pero no quiere decir que sus participantes sean partidarios ni ateos, sino que no participan dentro los grupos de teatro comunitario como miembros de un partido o como creyentes de algún credo, y que el grupo como tal no está incorporado ni responde a un partido político o institución religiosa.

La cantidad de integrantes varía dependiendo de las distintas grupalidades y las circunstancias en que las mismas estén. Bidegain afirma que los mismos se componen de un "mínimo 30 y un promedio de 80 vecinos-actores" (2007, p. 36). A esto habría que agregar la incorporación de muchas personas que en ciertos momentos cumplen otras funciones dentro del grupo, es decir, no son vecinos-actores pero trabajan con la difusión de las obras, realizan tareas referentes a la puesta en escena (plástica, luces, sonido) y un largo etcétera que dependerá en gran medida del tamaño y las necesidades de cada grupo en particular, sobre todo si estos administran espacios propios que funcionan también como centros culturales, como es el caso de la Murga de la Estación y la Murga del Monte.

Todas estas características dan lugar a que los integrantes de estos grupos estén en "permanente renovación, cambio y circulación" (Ibíd., 2007, p. 37). Al mismo tiempo, esta apertura da lugar a que existan individuos pertenecientes a distintas fracciones de clases sociales y la composición en relación a esto depende mucho de la realidad y trayectoria de cada grupalidad.

En este sentido, otra de las características centrales de estos grupos es su territorialidad (Ibíd., 2007, p. 38). Observamos que en Capital Federal existen muchos grupos vinculados a un barrio, algo que difiere a lo que sucede en Misiones donde aún no contamos con la presencia de más de un grupo en la misma localidad. No tenemos conocimiento de un grupo en cuyo

discurso no se adscriba a un territorio (barrio, pueblo, ciudad, provincia). En sus obras suelen recuperar tradiciones artísticas y temáticas relacionadas a la memoria colectiva o las problemáticas locales. La obra "Misiones Tierra Prometida", por ejemplo, recupera la historia de Misiones, mientras que "De yerbal viejo a Oberá" de la Murga del Monte hace lo propio con Oberá. En cuanto a las problemáticas, en "Sobre llovido Pescados" la Murga de la Estación opina respecto de la contaminación de las aguas del río Paraná, mientras que en "Tole Tole Escuelero" la Murga del Monte reflexiona sobre la escuela pública argentina con una marcada mirada local, donde los hechos suceden en una escuela rural de colonia del centro de Misiones.

Una vez definido en términos generales a qué nos referimos con Teatro comunitario argentino, pasamos a abordar cómo estos grupos construyen sus espectáculos.

La construcción de las obras en el teatro comunitario argentino

Como hemos mencionado, la obra "Venimos de muy lejos" de Catalinas Sur marcó una bisagra en el teatro comunitario. A diferencia de los trabajos anteriores, el espectáculo no estuvo inspirado en textos escritos por otros autores, sino que se basó principalmente en la memoria colectiva de los vecinos que componían el grupo y se abocó fuertemente a la reflexión sobre la identidad. De este modo, durante los primeros años Catalinas Sur fue configurando los temas centrales en los cuales se basan las obras de creación colectiva del teatro comunitario: rescate de la memoria colectiva e identidad. La obra cuenta:

(...) con afecto y humor, la historia de los migrantes que llegaron a Buenos Aires desde la vieja Europa y más recientemente desde los países vecinos y su compleja convivencia en los conventillos de la Boca a lo largo del siglo XX en el marco de los avatares de la vida política nacional y los cambios culturales sucedidos en este período. (Cazzaniga, 2005: 6).

El barrio de la Boca, donde se ubica Catalinas Sur, está situado al sur de la ciudad de Buenos Aires, en la desembocadura del riachuelo en el río de la Plata. Al mismo llegaron grandes oleadas de inmigrantes provenientes de Europa que encontraron en los conventillos lugares baratos donde poder vivir. De esta manera, los vecinos de Catalinas Sur:

Comenzaron haciendo una búsqueda histórica y así llegaron al proyecto de país de la Generación del 80 –desde las ideas de Roca y Avellaneda hasta la década del 20-, la ley de Inmigración, el drama social de la vida de los conventillos, la Ley de Residencia, la huelga de inquilinos conocida como La Rebelión de las Escobas, el Grito de Alcorta, la Semana Roja, los festejos del centenario de la Nación, también se acercaron a la verdad de la vida cotidiana, cuáles fueron los trabajos, las relaciones y las comunicaciones que había en las familias hacinadas en los conventillos, en la vecindad. (Koifmann, 2021, p. 53).

Como hemos dicho más arriba, la obra es central para el movimiento teatral comunitario no solamente por sus características, sino también porque es la que fue llevada a distintos lugares del país con el objetivo de “entusiasmar” a otros vecinos a conformar grupos de teatro comunitario. Es así que del mismo modo en que Catalinas Sur había puesto en escena la historia de su barrio, la propuesta consistía en que los vecinos de otros lugares del país llevaran a cabo la construcción de su primer espectáculo recuperando la memoria colectiva de su comunidad y problematizando la identidad local.

En lo que respecta a la estética, según Fernández (2013) el teatro comunitario apela a géneros teatrales populares tales como el sainete, el grotesco y la comedia del arte. La temática de la inmigración, por ejemplo, está muy presente en muchas de las obras de teatro comunitario, siendo un punto común importante con las narrativas típicas del sainete criollo. Este es el caso concreto de “Venimos de muy lejos” que abreva en recursos del sainete para la caracterización de algunos de sus personajes.

Asimismo, el tono burlesco, la parodia y la creación de estereotipos exagerados de personajes comunes a un barrio o pueblo son elementos afines entre el teatro comunitario y la comedia del arte. Además, el uso de la “deformación del lenguaje” (giros idiomáticos, lunfardo, palabras en idiomas de los inmigrantes o de los pueblos originarios, etc.), es un recurso ampliamente desarrollado por los mencionados géneros. Este es el caso de “Misiones Tierra Prometida”, uno de los primeros espectáculos de la Murga de la Estación y que relata la historia de Misiones, donde las paseras² provenientes de Paraguay

² Como “paseras” se les conoce hasta el día de hoy a las mujeres que “pasan” productos de Paraguay a Argentina, principalmente de Encarnación a Posadas, para venderlos.

utilizan expresiones y palabras en guaraní tales como “Nambrená” o “Eyú koape”.

Más allá de las características particulares de dichos géneros, Fernández afirma que el elemento común entre ellos es que las problemáticas que representan “son aquellas que aquejan al barrio o a los vecinos de una comunidad determinada, o son sucesos de su historia como barrio/ciudad/pueblo” (2013, p. 168), permitiendo así que “el pueblo pueda verse a sí mismo en el escenario” (Carella en Fernández, 2013, p. 168). De este modo, la autora interpreta que la característica distintiva del teatro comunitario es que “los vecinos representan ellos mismos su propia historia” (Fernández, 2013, p. 168).

Además de los géneros mencionados por Fernández, agregamos aquí la presencia de la murga como género teatral. Es que como afirma Adhemar Bianchi “la murga es un hecho de escenario, es teatro. Es el teatro de los tablados (...) en forma parecida a la revista porque tiene canto pero es teatro” (Bianchi en Casales, 2005, p. 87). De hecho, varios grupos de teatro comunitario toman el concepto de murga para sus nombres: Matemurga (Villa Crespo, Buenos Aires), Murga de la Estación (Posadas, Misiones), Murga del Monte (Oberá, Misiones) o Murga de Puerto Rico (Puerto Rico, Misiones) son algunos ejemplos.

Así como la murga es un teatro que tiene música, todo teatro comunitario tiene música. De este modo, Scher entiende a la canción como el eje del teatro comunitario ya que:

(...) la canción es un elemento muy rico en la dramaturgia de este tipo de propuestas (...) su inclusión da la posibilidad de decir mucho con poco (...) en tanto tiene los atributos del lenguaje poético, condensa muchos sentidos en pocas palabras, puede coagular muchas hipotéticas escenas en una sola situación. (2010, p. 95).

Al mismo tiempo, la autora destaca que como en las obras de teatro comunitario participan muchas personas “resulta ideal como recurso, dado que resuelve y potencia escenas colectivas, en las que el sujeto que habla es plural” (Ibíd., 2010, p. 95). En este sentido, como nos comentaba Matías Dutra, vecino-actor de la Murga de la Estación, las escenas musicales permiten contar en comunidad.

Nuevamente aquí, las canciones elegidas para las obras de teatro comunitario abrevan en los géneros populares: “en muchísimas ocasiones toma para sus escenas, como lo hace la murga, melodías preexistentes, o bien arregla canciones, manteniendo su letra y su música.” (Scher, 2010, p. 96). Por este reconocimiento que genera la melodía popular conocida tanto por el vecino-actor como por el vecino-espectador es que la autora afirma que “la canción es parte de la memoria colectiva, de la identidad” (Ibíd., 2010, p. 96). Retomando el ejemplo de Misiones Tierra Prometida, la canción que cantan las paseras tiene la melodía de “Galopera”, canción tradicional paraguaya.

Las escenas musicales son las más potentes del teatro comunitario y muchas obras empiezan a desarrollarse a partir de las mismas. Este el caso del grupo de teatro comunitario dirigido por la propia Scher, quien en su libro cuenta que para realizar “La Caravana” empezaron por las canciones que luego fueron ligadas con escenas teatrales.

Definidas algunas de las características centrales de los espectáculos de teatro comunitario pasaremos a indagar sobre la dramaturgia.

La dramaturgia en el teatro comunitario

Con respecto a la dramaturgia del teatro comunitario son interesantes las apreciaciones de Scher cuando la caracteriza como “una zona de mayor incertidumbre que otras” (2010, p. 103). En este sentido, si bien cada grupo ha encontrado diversas formas de elaborar las dramaturgias de sus obras y las ha ido cambiando a lo largo del tiempo, Scher afirma que en el teatro comunitario la dramaturgia está estrechamente ligada al rol de dirección. Es así que el gran desafío radica en:

(...) construir un relato que amalgame la voz de todos los integrantes, que contenga su participación y su deseo, pero que no se transforme en un conjunto de ideas, sino que proponga una poética. Que el resultado al que se arrije no sea la ilustración de la hipótesis de la que se partió, sino que constituya una mirada renovada, producto de una síntesis poética. (Scher, 2010, p. 103)

La autora resalta que lo importante es que el resultado cuente, en mayor o menor medida, con la identificación de todos, porque

de otra forma no funcionará. Al mismo tiempo, Scher reconoce que esta identificación se va construyendo. Es que “El hecho de que haya participación e imaginación de la comunidad puesta al servicio de aquello que se crea colectivamente no quiere decir que la obra tenga que estar escrita por todos” (Ibíd., 2010, p. 104).

En este sentido, dialogando con Ricardo Talento, director del Circuito Cultural Barracas, nos planteó que hay que reconocer que hay un trabajo del dramaturgo, es así que la creación es colectiva pero no la dramaturgia. Es que por lo general se parte de una idea, por ejemplo, representar la historia de la comunidad, y a partir de allí se trabaja en los talleres de la memoria donde los vecinos, miembros o no del grupo, cuentan sus historias de vida. En ese momento se produce incluso un proceso de transmisión de memoria e intercambio de saberes intergeneracional e intrageneracional. Además, estas memorias van acompañadas de investigación histórica.

Luego se discute ya sea en el equipo de dirección, en el equipo de dramaturgia o entre todos los miembros del elenco qué temas colocar en la obra y cuáles no. Una vez definidos los primeros temas empiezan las improvisaciones que se realizan con todos los miembros que asisten a los ensayos dividiendo a los vecinos-actores en cuantos grupos crea conveniente el equipo de dirección para que improvisen escenas teatrales y/o canciones y muestren al resto del elenco. El material recogido de estas improvisaciones será luego sistematizado por el dramaturgo, el equipo de dirección o el equipo de dramaturgia dependiendo del caso. Si se considera que la escena aun no está resuelta esta puede volver al elenco para que vuelva a trabajarla en una nueva improvisación o ser descartada.

Además de los equipos mencionados, los equipos de maquillaje, vestuario, música, plástica (en lo referente a utilería y títeres), técnica (sonido e iluminación), entre otros, van construyendo en diálogo con el equipo de dirección esos otros elementos que contiene toda obra de teatro. Es por ello que coincidimos con Rubio Zapata en que existen “varias dramaturgias, tantas como lenguajes hay en el escenario” (citado en Manzone, 2021, p. 65).

Es por ello que, más allá de las distintas formas que puedan trabajar los grupos de teatro comunitario para producir sus obras, las mismas son ineludiblemente creaciones colectivas.

Aproximaciones finales

Con “Venimos de muy lejos” el grupo de teatro Catalinas Sur encontró, de algún modo, la receta para exportar su proyecto a otros barrios, localidades y provincias del país y del mundo. Es que este teatro de vecinos con o sin experiencia previa en las artes dramáticas o el canto, al apelar a sus propias historias, a sus memorias, fortalece la identificación entre el vecino-espectador y el vecino-actor. Muchas personas que luego se han incorporado a los grupos o han iniciado procesos de creación de grupos de teatro comunitario en sus territorios se han entusiasmado a partir de ver uno de sus espectáculos. Así nos lo han expresado varios miembros de la Murga de la Estación y la Murga del Monte luego de asistir a las primeras funciones de teatro comunitario efectuadas en la provincia. Es que es difícil no sentirse interpelado por los temas y las problemáticas que plantean sus obras. Por ejemplo, en las obras de la Murga de la Estación suele estar presente la relación con la frontera y el río Paraná que nos separa de la ciudad de Encarnación, Paraguay. No hay ningún habitante de la ciudad que no esté inmerso de algún modo en ese folclore local.

De este modo, las funciones de los grupos de teatro comunitario suelen tener asistencias realmente multitudinarias. Los grupos recuperan así la idea de la celebración y las festividades populares, como la fiesta de San Juan o el carnaval, donde todo el mundo tiene un lugar, donde todos participan. Festividades que sin embargo han casi desaparecido en muchos lugares de nuestro país.

Si, como afirma Grimson (2015), la identidad tiene que ver con el sentido de pertenencia, participar de la construcción y posterior puesta en escena de una obra de teatro comunitario es uno de los procesos mediante los cuales se construye mayor identificación por parte de los vecinos hacia sus grupos. No hay modo en que uno se quede afuera, de algún modo, por mínimo que sea, todos aportan a la construcción de ese evento, tanto

desarrollando su creatividad como actuando en, como mínimo, las escenas grupales que están pensadas para que participen cuantos vecinos deseen sumarse.

La memoria colectiva juega un rol fundamental en este proceso identificador. Es como afirma Jelin siguiendo las ideas de Halwachs:

Las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente. Estos marcos son portadores de la representación general de la sociedad, de sus necesidades y valores. Incluyen también la visión del mundo, animada por valores, de una sociedad o grupo. (2002, p. 20)

Seguimos a estos autores en su visión de que siempre se recuerda colectivamente ya que "sólo podemos recordar cuando es posible recuperar la posición de los acontecimientos pasados en los marcos de la memoria colectiva [...] El olvido se explica por la desaparición de estos marcos o de parte de ellos" (Halwachs en Jelin, 2002, p. 20). Si es imposible recordar fuera de la memoria colectiva, quiere decir que todo recuerdo, por individual que sea, está enmarcado socialmente, por lo cual es también parte de la memoria colectiva.

En este procedimiento de revisar la memoria colectiva, el teatro comunitario expone también aspectos que no aparecen en la historia oficial. Quizás el caso más emblemático que conocemos es la visibilización de la masacre de Oberá de 1936 en las obras "Misiones Tierra Prometida" de la Murga de la Estación y "De Yerbal Viejo a Oberá" de la Murga del Monte. Solo después de las acciones de ambas murgas aparecieron trabajos académicos que abordaron la temática (Waskiewicz, 2002; Castiglioni, 2018).

Finalmente, si la identidad según Hall (2003) es un proceso nunca acabado atravesado por relaciones de poder, el teatro comunitario, tanto en la construcción de sus obras como en el resto de sus actividades, se pregunta por la identidad para ponerla en cuestión, y resignificarla intentando de este modo y a través del arte una transformación de la sociedad.

Referencias

- BIDEGAIN, Marcela. Teatro Comunitario. Resistencia y transformación social. 1a ed. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- BÓVEDA, Silvia Beatriz. Misiones Tierra Prometida. Aproximación a los malabares de una existencia vecinal. Tesis de grado. Posadas, Argentina: Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Misiones, 2002.
- CASALES, Marina. Misiones Tierra Prometida, Una Trama Identitaria. Tesis de grado. Posadas, Argentina: Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Misiones, 2005.
- CASTIGLIONI, Guillermo. 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). 1a ed. Posadas, Argentina: Edunam, 2018.
- CAZZANIGA, Hernán. 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, abril de 2005.
- FERNÁNDEZ, Clarisa Inés. Antecedentes e historia del teatro comunitario argentino contemporáneo: Los inicios de un movimiento. Aisthesis N° 54, pp. 147-174, 2013.
- GRIMSON, Alejandro. Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad. 1a ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2015.
- GUBER, Rosana. La etnografía, Método, campo y reflexividad. 1a ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.
- HALL, Stuart. Introducción: ¿quién necesita «identidad»? En: Hall, Stuart y Du Gay, Paul. (Comps.). Cuestiones de identidad cultural. 1a ed. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu, 2003. Pp. 13-39.
- JELIN, Elizabeth. Los trabajos de la memoria. España: Siglo Veintiuno Editores, 2002.
- KOIFMANN, Atenea. Arte y transformación social en tres obras del grupo de teatro comunitario catalinas sur: venimos de muy lejos (1989), el fulgor argentino, club social y deportivo (1998) y carpa quemada, el circo del centenario (2013). Tesis de maestría. Montevideo, Uruguay: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 2021.
- MANZONE, María Verónica. Estudio de la dramaturgia vinculada a las prácticas escénicas actuales en Mendoza. Delimitación de las nociones en torno a las dramaturgias escénicas. Tesis de doctorado. Mendoza, Argentina: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 2021.

MERCADO, Camila. Vecinos y Actores en el Teatro Comunitario de Buenos Aires. El caso de Matemurga de Villa Crespo. Tesis de grado. Buenos Aires, Argentina: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2015.

SCHER, Edith. Teatro de vecinos para vecinos de la comunidad para la comunidad. Buenos Aires: Argentores, 2010.

WASKIEWICZ, Silvia Andrea. La masacre de Oberá 1936. 1a ed. Posadas, Argentina: Edunam, 2002.

ZARRANZ, Luis. Actores sociales. Teatro Comunitario Argentino. Experiencias, Dramaturgia y Guía. 1a ed. Bs. As., Argentina: La Vaca Editora, 2015.

FUENTES

Guión Misiones Tierra Prometida, Murga de la Estación, 1999.

N. Valenciaga, comunicación personal, 23 de julio de 2019.

Proyecto Misiones Tierra Prometida, 1998.

Recebido em: 7 de Junho de 2023

Aceito em: 31 de Julho de 2023