

Referencia: Rasftopolo, A: "El teatro comunitario y sus posibilidades: La murga de la Estación (Posadas, Misiones)" En: Bidegain, M. y Proaño Gómez, L (Editoras) (2014): *El movimiento teatral comunitario argentino. Reflexiones acerca de la experiencia en la última década (2001-2011)*. Buenos Aires: Ediciones del CCC. [En prensa].

El teatro comunitario y sus posibilidades: La Murga de la Estación (Posadas, Misiones)¹

Alexis Rasftopolo²

Introducción

Pero, ¿cuál es el teatro?, ¿cuál es la obra?, ¿cuál es el espectáculo? El espectáculo somos todos nosotros, la obra es esta alegría que se nos sale del pecho, el teatro es el mecanismo que la disparó. ¿Quién se anima? Salto a la pista. ¿Cómo se bailará el merengue? Se bailará como salga. Bailamos, saltamos, cantamos, nos abrazamos. ¿Quién no es hermano de todos, esta noche, en la plaza de Petare?

Eduardo Galeano, La victoria de los magos.

Intentamos compartir aquí un abordaje sobre el teatro comunitario a partir de las prácticas realizadas por el grupo Murga de la Estación de Posadas, Misiones, con la intención de poner de manifiesto las potencialidades de esta particular práctica artística/cultural.

El lector se encontrará con una descripción breve acerca del grupo Murga de la Estación, el surgimiento de dicha agrupación, su forma de organización, sus producciones y los problemas que enfrentó y que enfrenta como grupo social artístico, inmerso en un contexto social determinado. También, nos referiremos al contexto de gestación del teatro comunitario en el país. Así planteado, este derrotero nos llevará a indagar en las dimensiones *posibles* que, desde nuestra perspectiva, son inherentes al modo de pensar/hacer teatro comunitario: lo *político*, lo *lúdico* y lo *comunicativo*; dimensiones que, en nuestro trabajo, se analizarán en ese orden y que, de alguna manera, intentan dar cuenta de la

¹ Este trabajo es una adaptación de la tesis de grado titulada "Desde mover una mesa hasta cambiar el mundo. El teatro comunitario y sus posibilidades". Licenciatura en Comunicación Social Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones (FHCS – UNaM), año 2009. Correo electrónico del autor: alexispedrorasftopolo@gmail.com

² Licenciado en Comunicación Social, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones (FHCS-UNaM). Maestrando en Ciencias Sociales y Humanidades, orientación Sociología. Universidad Virtual de Quilmes (UNQ-UVQ). Doctorando en Comunicación Social. Escuela de Ciencias de la Información. Universidad Nacional de Córdoba. (ECI-UNC). Becario Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad (CIECS-CONICET-UNC).

potencialidad del *convivio* concepto acuñado por Jorge Dubatti (Dubatti: 2003, en Bidegain: 2007) y que alude al *encuentro de presencias*, in situ, posibilitando relaciones intersubjetivas cara a cara, situadas histórica y territorialmente, que se desarrollan sin ningún tipo de mediación tecnológica-informática.

Como lo demuestra Dubatti, la noción de *convivio* es intrínseca al teatro en cualquiera de sus formas, porque es la matriz, la materia prima que lo hace posible; pero dicho concepto, cobra más potencia aún, al analizar el teatro comunitario, observando las características que definen a esta última forma de teatralidad. En base al análisis desarrollado, diferenciamos dos momentos claves, concatenados e indivisibles, del *encuentro de presencias*, a partir de los cuales el grupo analizado se organiza y se proyecta de modo de lograr los objetivos que se va proponiendo.

Más adelante, nos referimos al *modo de decir* y expresar particular que caracteriza a la Murga de la Estación (como grupo de teatro comunitario de la ciudad de Posadas, reconocido a nivel provincial y nacional); cuya piedra angular es el humor, el tono lúdico, que pone en evidencia uno de sus rasgos constitutivos con los cuales se busca, entre otras cosas, invertir el sentido de advertencias autoritarias como por ejemplo: “la casa no se reserva el derecho de admisión”³. En tal sentido, nos ocupamos de la materialización discursiva del *decálogo murguero* como forma de construcción colectiva de pautas de convivencia y acción al interior del grupo.

Cabe señalar que nuestro abordaje se sustenta a partir de aportes diversos del campo de la Sociología, la Antropología Social y la Comunicación Social, buscando ponderar los puntos de vista y testimonios de los sujetos sociales involucrados en la unidad sociocultural analizada; lo que Rosana Guber ha denominado *perspectiva del actor*, a saber:

...ese universo de referencia compartido –no siempre verbalizable- que subyace y articula el conjunto de prácticas, nociones y sentidos organizados por la interpretación y actividad de los sujetos sociales... (Guber, 2004: 74).

³ Esta expresión, irónica y pícaro, es dicha por uno de los personajes ficcionalizados para el último documental institucional que la Murga de la Estación encargó al documentalista Claudio Lanús. Véase el link siguiente: <http://lamurgadelaestacion.blogspot.com/>

A partir de nuestro análisis, fuimos adentrándonos a un universo murguero siempre cambiante. Y, ciertamente, nuestra modalidad de aproximación –a la vez como integrantes/investigadores⁴- supuso ventajas y desventajas. Ventajas porque nos abrió las puertas y nos facilitó el acceso a dicho “universo” y nos permitió conocer directamente la *perspectiva de los actores*⁵. Y desventajas porque no pudimos, en más de una ocasión, evadir el encantamiento e identificación con la Murga de la Estación convertida aquí en objeto de estudio. Lo que significó, por momentos, un verdadero obstáculo para avanzar en nuestra tarea. Y es que reconocer los límites con los cuales uno se enfrenta no es tarea fácil. De allí que hemos optado por un estilo de escritura ligado más al ensayo para explayarnos en nuestro trabajo.

Una aproximación

Precisamente hoy, cuando ni los partidos políticos que perdieron credibilidad, ni los medios de comunicación masiva, ni las religiones, ni la misma escuela construyen sentido, el arte se vuelve más imprescindible que nunca

Marcela Bidegain, Teatro Comunitario. Resistencia y transformación social.

No existe una escuela que enseñe a vivir

Seru Girán, Desarma y sangra.

El surgimiento del teatro comunitario en nuestro país parece inscribirse dentro del periodo que Jorge Dubatti ha denominado de *postdictadura* vinculado con el “*canon del teatro argentino actual caracterizado por la multiplicidad, atomización [y] diversidad de micropoéticas y microconcepciones estéticas*”⁶.

⁴ Nuestra participación dentro del grupo analizado se desarrolló activamente desde 2005 al 2011.

⁵ Más allá de que se haya optado por analizar a un grupo social del cual formaríamos parte activamente al momento del desarrollo del trabajo, no hay certidumbres en cuanto a que la experiencia previa que se posee en estos casos sirva como un mapa exacto de la realidad que nos ocupa. En consecuencia, nunca se llega a comprender de una manera exhaustiva los procesos de construcción de sentido que hacen posible los actores sociales; en este caso, los integrantes de la Murga de la Estación.

⁶ Periodo donde, justamente, esta forma de hacer y concebir el arte desde lo teatral es una de las tantas posibles “*por eso es atípico que se discuta cómo debe hacerse el teatro o qué modelo hay*”

Es que ese *acontecimiento*⁷ emergió justamente a comienzos de los años ochenta, a poco de restablecerse nuevamente el sistema democrático constitucional e impulsado por esos tiempos de esperanzas e incertidumbres renovadas.

Quizás por esa cercanía de tiempo-espacio, porque se sale de los moldes teatrales instituidos, la de *Teatro comunitario* es una “*categoría ausente en los diccionarios especializados por su característica novedosa, local y en permanente movilidad*” (Bidegain: 2007). En los hechos, sin embargo, convoca a una numerosa cantidad de personas de distintos sectores sociales, con afinidades o no; en diferentes barrios, regiones y provincias a lo largo y a lo ancho de toda la comarca argentina, incentivándolas a “*hacer con otros*” a través del arte y apelando constantemente a la memoria para producir artística y socialmente.

Frente a ello, preguntamos con otros: “... *¿cómo es esto del teatro comunitario con más de 30 grupos y 2000 vecinos actores en todo el país?*”⁸

Para comenzar a contestar esta pregunta acerca de esa forma de teatralidad, partiremos de un caso concreto. Proponemos aproximarnos a este fenómeno y a sus potencialidades en tanto hecho social y artístico, siguiendo un derrotero que propone un ir y un volver desde lo particular a lo general. Para ello, elegimos el grupo de teatro comunitario Murga de la Estación de Posadas. Es que

que seguir, porque ya se sabe que todos los caminos están habilitados, siempre y cuando no se ataquen las bases humanistas de consenso. El panorama se ofrece inabarcable a los atribulados ojos del crítico: teatro comunitario, danza-teatro, nuevo circo, artes performativas, teatro de calle, biodrama, impro, “escena muda”, teatro de papel y teatro del relato, “escraches”, teatro dramático y postdramático, teatro “de estados”, teatro de franquicia, teatro cultural o totémico, teatro en otras lenguas, teatro de alturas, teatro conceptual, teatro musical, sumados a la recuperación de modelos del pasado” Dubatti, Jorge. "Por qué hablamos de Postdictadura 1983-2008". La revista del CCC [PDF]. Septiembre / Diciembre 2008, N° 4. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/modules/revista/exportarpdf.php?id=85> ISSN 1851-3263.

⁷ “*Decimos ‘acontecimiento’ porque lo teatral sucede materialmente, es praxis, acción humana, sólo devenida objeto por el examen analítico*” Dubatti, Jorge “Teatralidad y cultura actual: la política del convivio teatral”. Universidad de Buenos Aires (UBA). En Revista Digital “*Dramateatro*” http://www.dramateatro.arts.ve/ensayos/n12/dubatti_web.htm

⁸ Los “*hacedores y entusiasmadores*” del Teatro Comunitario, Adhemar Bianchi y Ricardo Talento, socializan con los lectores este interrogante en el prólogo de la obra de Marcela Bidegain (Op cit: 7). Cabe señalar que más un quinquenio después de la publicación de dicha obra, y por la dinámica particular de este tipo de teatralidad, en la actualidad, suman cerca de 45 los grupos de teatro comunitario (contando los ya conformados y los que se encuentran en plena gestación).

consideramos al respecto que así como la murga puede devenir en ejemplo perfecto para aproximarnos a ese proceso de creación y comunicación colectiva que se sintetiza bajo la categoría de *teatro comunitario*; éste, a su vez, resulta clave para caracterizar el específico accionar teatral del grupo citado.

Creemos que está dentro de nuestras posibilidades ofrecer aquí una (otra) lectura posible sobre ese hacer artístico-comunitario, ya que pensamos que el contexto de crisis económico social que vivimos en los albores de este siglo XXI nos lleva -en tanto sujetos históricos- a una profunda reflexión sobre nuestras acciones, sobre nuestros modos de vida y los valores sociales que rigen nuestras prácticas, implícita o explícitamente.

Ligado a lo anterior, podemos sostener que, de alguna manera, el teatro comunitario y sus *modos de hacer* permiten re-pensar/re-plantear determinados valores -solidaridad, sensibilidad social, inclusión del diferente/desigual, participación colectiva, entre otros- puestos en crisis por el avance extendido del neoliberalismo; producir conocimientos de una manera muy particular y, al mismo tiempo, desplegar y proyectar, conjuntamente con otros, las distintas *potencialidades/posibilidades*⁹ humanas comúnmente adormecidas en las sociedades contemporáneas cada vez más espectacularizadas y consumistas.

El nacimiento

En una producción audiovisual realizada para el programa La Red¹⁰, al que tuvimos acceso, se evocan algunos testimonios de los integrantes de la Murga de

⁹ Cuando decimos *posibilidad/potencialidad*, nos referimos a las derivaciones etimológicas de la palabra *poder*, con la intención de hacer énfasis en *lo posible; el que puede*. Véase: Joan Corominas, Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana. Editorial Gredos (1973:465).

¹⁰ Programa La Red, Conducido por Carlos Belgrano. Realización del documental: Silvia Goya, Claudio Lanús, Mariano Graglia, Mariela Olivera (Caritas Diocesana, año 2005). El mismo se gestó al momento en que el grupo Murga de la Estación se encontraba aún en uno de los galpones de la estación de trenes de la ciudad de Posadas.

la Estación expresando sus *sentipensamientos*¹¹, a propósito de su participación dentro de este proyecto artístico comunitario:

...nosotros le llamamos el palacio de ideas porque es como que llegás acá y viajas en el tiempo, viajas en tu historia; es como otro mundo, donde nadie te critica, donde vos podés expresarte; es una vida más, es mi segunda casa...

Por ese entonces – año 2005- ellos se encontraban aún realizando actividades en uno de los galpones ubicado frente a las vías del tren en la ex estación de Posadas. Ese fue su lugar original de funcionamiento, el espacio ocupado a partir del año 1999 por el grupo y que lo marcó hasta en el nombre. En efecto, el nombre¹² de la agrupación es significativo ya que remite, por una parte, a un estilo musical carnavalesco, popular, característico de la región del Río de la Plata y también a la denominación adoptada por el Grupo Catalinas Sur del barrio de La Boca de Buenos Aires -autodefinido como “la Murga de La Boca”- que colaboró con la gestación del proyecto que dio nacimiento al grupo social aquí analizado. En tanto estilo musical y de actuación, la denominación *murga* hace referencia al género básico que nutre las poéticas que caracterizan a la forma de teatralidad de todo teatro que se asuma como comunitario.

El otro término que conforma el nombre de la agrupación -Estación-, alude a ese sector de la ciudad -la estación de trenes- importante por su insoslayable valor histórico¹³ y por ser el espacio escogido para la primera convocatoria oficial de lo que entonces se conoció como el “Proyecto Misiones Tierra Prometida”.

¹¹ Sobre el *sentipensamiento*: en una entrevista con Felipe Pigna en el 2008, el escritor uruguayo Eduardo Galeano comentó que se define como *sentipensante*, un lenguaje que aprendió de los pescadores en la costa colombiana “*que une lo desatado, la razón y la emoción*”. “*Lo pasado pensado*”, programa que se emitió por Canal 7, bajo la conducción de Felipe Pigna.

¹² En el Decálogo Murguero se lee: “*y escoge la denominación “murga” en alusión al género y estilo popular de ganar la calle, convocar a la alegría y contar sus historias a través de la música, el canto y otros lenguajes, debidamente sazonados de memoria, esperanza y alegría*”. Y en el diccionario de la Real Academia Española encontramos la siguiente acepción del término “murga”: “*Compañía de músicos malos, que en Pascuas, cumpleaños, etc., toca a las puertas de las casas acomodadas, con la esperanza de recibir algún obsequio*”. <http://lema.rae.es/drae/?val=Murga>

¹³ La estación de trenes hace a la historia de la costa de la ciudad. Instalada sobre la ribera del río Paraná, formó parte de la unidad ferro-portuaria-industrial que caracterizó la configuración urbana de Posadas desde comienzos del S.XX hasta fines de los 70, cuando el comienzo de la construcción de la represa de Yacyretá convirtió esa parte de la ciudad en “*zona de no innovar*”.

Durante muchos años más la Murga seguiría funcionando en la estación. Allí fue donde se presentaron oficialmente: la primera obra de “San Juan”, la primera gran producción teatral del grupo, “Misiones Tierra Prometida”, también las obras “El Herrero y la Muerte” “Gran Baile Parque Japonés” y el “Candombe de la Patria Grande”¹⁴

Pero, en rigor de ser más exactos, los cimientos de este “*palacio de las ideas*” (como se refiriera una de las integrantes con respecto al grupo) y de sus acciones concretas deben rastrearse en el recorrido iniciado por las siguientes agrupaciones de teatro independiente: “Hombre contra Hombre”, “Teatro de la Luna” y “Kossa Nostra”, que aunque compartían la actividad teatral y planeaban conseguir un espacio cultural, diferían en los estilos artísticos en lo que a sus propuestas se refiere (Bóveda 2002: 31).

Más precisamente, fueron los integrantes de la última agrupación reconocida por su trabajo artístico con títeres los que elucubraron la *tierra prometida* que, poco tiempo después, con la colaboración del impulso colectivo recibido, iba a largarse a caminar¹⁵.

Los primeros pasos

Hernán Cazzaniga, ex integrante del grupo, comentaba sobre los primeros pasos:

...allá por el año 1999 se empezó a concretar el proyecto que en Posadas se conoció como “Misiones Tierra Prometida”, que surgió del encuentro de lo que en Buenos Aires estaba haciendo el grupo Catalinas Sur de La Boca y una propuesta que hizo el grupo “Kossa Nostra” que es un grupo de títeres conocido en la ciudad de Posadas...pensaron replicar la experiencia que el

Ese proceso, más la desestructuración del sistema ferroviario argentino durante el gobierno neoliberal del presidente Carlos Menem, la convirtieron en “Ex Estación”. Y fue allí, en sus instalaciones abandonadas, donde la Murga inició sus actividades el 24 de marzo de 1999.

¹⁴ Desde 1999 hasta el 2005 la Murga de la Estación utilizó el galpón que daba frente a las vías del tren. Posteriormente, al verse afectado por las obras complementarias que realizara la Entidad Binacional Yacyretá, el grupo se trasladó al predio ubicado en las intersecciones de Gobernador Barreyro y Avenida Lavalle, lugar donde estuvo hasta 2009, y de donde nuevamente debieron mudarse por pedido intimatorio de su propietario.

¹⁵ Entre ellos merecen especial mención Silvia Bóveda y Marcelo Reynoso.

grupo Catalinas Sur venía haciendo allá en Buenos Aires. Es una experiencia de teatro de vecinos hecho para vecinos, convocando en forma abierta a todos los que desearan participar... (Fuente: documental sobre la Murga de la Estación producido para el programa "La Red").

En otra producción audiovisual donde se narra el Proyecto *Misiones Tierra Prometida*¹⁶, Claudio Lanús recoge las apreciaciones de Adhemar Bianchi, uno de los "entusiasmadores" del teatro comunitario en el país y primer director artístico de la obra mencionada:

Cuando llegamos a Misiones e hicimos en el Puerto de Posadas "Venimos de muy lejos", ahí nos encontramos de que si hay un lugar después de La Boca que es una cuna de inmigración, es Misiones. Y de ahí surgió la idea de empezar a trabajar cuando el grupo Kossa Nostra nos plantea la idea de por qué no hacíamos juntos esto...Esta historia, además, se ha hecho como una fiesta entre vecinos que recordando su historia y la de sus abuelos logran transmitirle a otros vecinos muchas cosas, no solo del afecto, sino también de los conceptos, porque no hay posibilidad de ver el futuro sin saber de donde venimos (Fuente: documental sobre el proyecto "Misiones Tierra Prometida").

Así, el 24 de marzo de 1999, poco más de cuarenta personas se reunieron *en calidad de vecinos* para iniciarse en las actividades y en lo que, según cuenta Bóveda, fueron los talleres de la memoria:

Sobre la marcha se iban construyendo los objetivos. Estaba el concepto de que era una convocatoria popular para la realización de un producto cultural. Entonces la categoría que usamos es la de vecinos¹⁷; conociendo nuestra realidad local, sabiendo cómo se dan las relaciones acá, superpersonalizadas, donde todo el mundo conoce al otro, y todo el mundo conoce la historia en un pueblo tan chico como el nuestro, había que considerar una categoría "homogeneizante", y decir: acá somos todos iguales y venimos para esto. No importa si vos sos médico, enfermera, ama de casa, etc; acá venimos para una producción concreta alrededor de un tema que tenía que ver con la identidad. Entonces los talleres de la memoria fueron eso: invitar a la gente a venir a recordar su propia historia. No era una cosa erudita, ni nada por el estilo¹⁸.

¹⁶ Lanús, Claudio: *Misiones Tierra Prometida*; Posadas – Misiones, marzo de 2000

¹⁷ "... cuando decimos vecinos nos referimos a una categoría local (...), definida en este caso por el sentido de la cotidianidad de la experiencia... 'ser vecino es pararte en un lugar al lado de otros y vivir con un sentido fuerte lo propio desde ahí hasta donde te alcanza la vista'" (Liliana Daviña, en Bóveda, Op cit: 91).

¹⁸ Entrevista a Silvia Beatriz Bóveda, antropóloga e integrante del grupo de títeres "Kossa Nostra", quién estuvo desde los inicios en el proyecto "Misiones Tierra Prometida", llevando a cabo distintas tareas.

Con cierta incertidumbre -producto de una convocatoria diferente a muchas, no mediatizada-¹⁹ las personas presentes en la ex estación de trenes comenzaron a compartir diversas historias a propósito de cómo cada uno, junto a los suyos, había llegado a estas comarcas. Los relatos, unos más precisos y verosímiles que otros, inspiraban ideas y las ideas se iban hilvanando, para luego empezar a tejer una trama colectiva producto de la fusión de aquellas individualidades. Esa fue la simiente de la Murga y de lo que después se llamarían *los talleres de la memoria*.

Lugares de emplazamiento murgueril

Esa historia reconstruida habla pues de un proceso pero también de lugares de emplazamientos de la Murga. Es que el anclaje territorial es intrínseco en este tipo de teatralidad donde la potencialidad del *convivio*, “*el encuentro de presencias*” (Dubatti, Op cit) se pone al servicio de la propuesta, e interpela al “nosotros” compuesto de vecinos actores y espectadores, en un intento de compartir las historias locales, apelando a la “memoria en común” de las personas.

Y si como sostiene Jesús Martín Barbero:

El lugar significa nuestro anclaje primordial...Pues aún atravesado por las redes de lo global, el lugar sigue siendo hecho del tejido y la proximidad de los parentescos y las vecindades... (Barbero, en Bóveda Op cit: 14).

En el caso de esta teatralidad resulta fundamental. La misma se moviliza gracias a prácticas localizadas, cercanas, a interacciones directas. La territorialidad es entonces una de sus mediaciones claves. No hay teatro comunitario sin territorio. Por eso mucho del esfuerzo de sus integrantes se conecta con *la búsqueda de la tierra prometida*; de un lugar para hacer y ser; el que en caso de la Murga estuvo

¹⁹ La convocatoria fue cara a cara, boca a boca, casa por casa. Visitaban a quienes creían podían interesarse en el proyecto, lo comentaban, acordaban encuentros personales primero, grupales luego. De ese modo se llegó a la reunión ampliada que se llevó a cabo en el andén de la ex estación.

conectado como vimos primero con el puerto y luego con la estación de la ciudad de Posadas.

Al respecto, Bóveda proporciona de manera concreta los datos más relevantes sobre las ocupaciones y disputas diversas en torno a esos lugares; justo allí donde *“comenzó a vislumbrarse un contorno posible de la tierra prometida”* (Op cit: 30). Es que esos territorios ocupados por la Murga tienen su propia historia, que es también la de Posadas.

Toda una vida, al lado del río

Emplazado en un sector de Posadas contiguo al Paraná, el puerto local fue, otrora, como menciona Bóveda, un punto clave para el ingreso y egreso de navíos²⁰ con pasajeros y mercancías; en cuyos alrededores se desarrollaba una actividad social y laboral, que es evocada, en nuestros días, a través de fotografías y relatos.

Fue en esa costa, posterior al reconocimiento de Misiones como Territorio Nacional, donde operaría la Prefectura Naval Argentina, organismo encargado de velar por el orden en la zona frente a los posibles “ilícitos” del contrabando fronterizo. Dicho sector de la ciudad se iba destacando por una fuerte actividad de interacción social e intercambio comercial, sobre todo con la otra orilla, más específicamente con la ciudad de Encarnación (Paraguay). En ese espacio litoraleño, en 1896, abre sus puertas el “Mercado del Norte” y décadas posteriores el célebre “Mercado Modelo”, más conocido como la Placita. (Bóveda, *Ibidem*).

Con la aparición del tren, ya entrado el siglo XX, se iría consolidando en ese litoral posadeño la actividad ferroporтуaria:

Hacia la década del 40', los trenes salían semanalmente en número de 20. Era muy importante en la época el movimiento de pasajeros y de cargas recibidas y despachadas por esta vía. En cuanto al movimiento fluvial, el movimiento de

²⁰ En la actualidad el servicio de lanchas sigue siendo utilizado pero en menor escala, y mayormente para el traslado de personas que viajan desde Posadas a Encarnación y viceversa, a los efectos, principalmente, de satisfacer sus necesidades de consumo.

carga con que operaba el puerto, constituía un índice elocuente de la importancia que tenía el comercio. Se calculaba en 100.000 toneladas anuales el movimiento de cargas. Yerba, tabaco, fruta, madera entraban y salían también por el muelle complementario de la Laguna San José y desde allí continuaban viaje por otra vía...²¹

Pero luego, las transformaciones diversas en lo económico-político, más el proyecto y realización de la represa de Yacyretá, incidirían en el abandono paulatino de ese sector de la ciudad, que pasó de ser concebido como zona de trabajo y de movimiento constante, con asentamientos barriales e intercambio vecinal, a zona de *no innovar*. Todo ello más el trazado de nuevas rutas y el desarrollo del transporte terrestre irían profundizando el desdibujamiento de las redes de sociabilidad allí constituidas, acrecentando, de ese modo, el “abandono” forzado por políticas de Estado de esta parte de Posadas.

Frente a ese panorama, en el año 1995:

...las instalaciones abandonadas del antiguo puerto de Posadas fue el lugar que unos grupos de teatro le disputaron al río y a las autoridades locales, cuando es elegido como espacio físico para realizar sus actividades artísticas. ...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 el público... (Bóveda Op cit: 31- 32).

Se le restituía de esa manera, según Bóveda, un sector importante de la ciudad a la gente. Muchas personas se acercaron a las actividades artísticas a partir de esa iniciativa realizada en una zona costera que había ido quedando relegada, aunque siguiera siendo utilizada por los pescadores y controlada por organismos del Estado.

‘Para volver a mirar al río’ justamente, era la premisa para convocar a la gente a disfrutar de propuestas culturales que apuntaban al renacimiento de un sentido de pertenencia de la comunidad sobre el puerto como lugar propio, recuperado... [permitiendo] una nueva forma de encuentro y comunicación en lo que se denominara entonces El Espacio Cultural de los Galpones del Puerto entre 1996 – 1998 (Bóveda Op cit: 32-33).

²¹ “La ingeniería en Misiones” Consejo Provincial de Arquitectura e Ingeniería de Misiones – Libros de la Memoria – Editorial Universidad Nacional de Misiones. Bs. As. 1996, en Bóveda Op cit: 44.

Empero, luego de impulsar otra forma de ocupación del espacio con “entrada libre”, frente a lo que parecía ser un sector al mismo tiempo abandonado y controlado por el Estado, se suscitaron diversos problemas y conflictos: desde el ascenso de las aguas del Paraná hasta las antipatías y exhortaciones por medio de telegramas oficiales para que se desalojara el muelle bajo utilizado por los artistas. Todo ello, sostiene Bóveda, ligado al desgate interno de las agrupaciones, terminó por interrumpir, en el año 1998, las prácticas socioculturales allí realizadas.

Periódicos locales oficiaron de caja de resonancia de ese proceso:

La inestabilidad de las aguas y las presiones sacaron al teatro de allí. Luego de un fecundo trabajo de dos años, los grupos de teatro independientes que trabajan allí fueron corridos por las aguas y por Obras públicas. Ahora buscan otro espacio (Diario El Territorio 16/02/98; en Bóveda Op cit: 36)

Por el impulso ganado con la experiencia realizada en Los Galpones del Puerto, más el reconocimiento por parte de algunos sectores de la comunidad, el grupo Kossa Nostra, Adhemar Bianchi y Cristina Ghione del Grupo de Teatro Catalinas Sur de La Boca y Ecos Producciones, equipo de Comunicación social y audiovisual, dieron a conocer el Proyecto denominado “*Misiones Tierra Prometida*” (ibídem).

Pero el nuevo lugar escogido por la agrupación para desarrollar la propuesta, donde se radicarían a partir de marzo de 1999, fue también otro espacio de disputas y ocupaciones diversas entre: la empresa de Ferrocarriles Mesopotámico, el Estado Nacional, la Entidad Binacional Yacyretá, el Municipio y la Provincia, arquitectos, historiadores y funcionarios diversos; cada cual desde su posición y rol dentro de la sociedad, se adjudicaban el derecho e injerencia en cuanto a la propiedad y el destino de la misma. Y, con el tiempo, varios organismos y agrupaciones sociales se fueron sumando también en ese espacio:

los Ferroaficionados, la Policía Provincial, la Murga de la Estación, la Dirección de Policía de Tránsito, el Corralón Municipal, una Agrupación de Jóvenes Músicos, los Ferrotalleres de la Escuela Municipal de Artes y Oficios, la Dirección de Espacios Verdes, un Centro Tecnológico Comunitario y una Unidad de Traslado de Presos conviven entre sí y con muchas familias de

vecinos que ocupan, según la palabra oficial, en situación irregular, el predio y las dependencias que quedaron libres del llamado por todos espacio cultural y patrimonio histórico de la ciudad de Posadas (ibídem).

La ocupación de los galpones por parte de la Murga también llegaría a su fin. En relación con ello, y gracias al apoyo recibido en ocasión de su quinto aniversario, la Murga de la Estación difundió una publicación donde se informaba sobre su tercera producción teatral, definida por los críticos como un “*music hall murguero*” “*Gran Baile, Parque Japonés*”.²² En la tapa de dicha publicación y bajo el título “*La Murga pide apoyo a los vecinos*”, se publicaba una solicitud:

Desde hace un tiempo la murga se ha visto impedida de utilizar el predio que ocupó y valorizó desde 1999, la Estación de Trenes.

Con la llegada del Ferrocarril y las obras de la costanera –que provocarán la demolición del galpón que albergó los sueños que los murgueros convirtieron en obras de teatro-fiesta- se ha hecho imposible seguir utilizando el lugar en que se convocó a multitudes a participar de las propuestas murgueras.

Por este motivo el Grupo de la Estación, en cada función solicita una firma en apoyo a las gestiones que realiza ante la EBY, la Municipalidad y el Gobierno de la Provincia para lograr la reposición de un local adecuado para que funcione como Centro Cultural administrado por el grupo comunitario...²³

Años después de dicho pedido, demolida ya la estación y concretadas las actividades de reconstrucción del lugar, en el marco de las obras impulsadas por la Entidad Binacional Yacyreta, la costanera de Posadas se expande todo a lo largo de la costa, donde antes estaban los barrios El Brete, Villa Blosset, El Chaquito – Heller y Villa Coz. Y allí se han levantado también locales comerciales que priorizan un uso mercantil y recreativo de la costa posadeña.

Los integrantes de la Murga de la Estación han sufrido el proceso de relocalización. Como consecuencia de ello, se trasladaron a un local ubicado sobre calle Gobernador Barreyro esquina Avenida Lavalle, lugar donde estuvieron

²² Dicha publicación tenía un formato análogo al de los diarios pero de menor magnitud. Al abrirlo el lector se encontraba con reseñas de la época en la que transcurría la acción, en particular sobre los bailes celebrados en el predio recreativo llamado Parque Japonés, entre las décadas del 30 y 50. El mismo estaba ubicado donde hoy se encuentra el Anfiteatro Antonio Ramírez de Posadas.

²³ Publicación Especial sobre la presentación de “Gran Baile Parque Japonés” en su sexta temporada consecutiva, que lleva el rótulo del diario El Territorio, Posadas, sábado 14 de agosto de 2004.

desde 2006 al 2009. En noviembre de ese último año, se debieron mudar nuevamente al espacio físico donde se encuentran actualmente, ubicado sobre calle Pedro Méndez 171 casi Avenida Uruguay.

A raíz también de diversas necesidades vinculadas a la gestión de recursos, los integrantes de la Murga de la Estación han conformado la Asociación Civil Sin Fines de Lucro Grupo de la Estación, y a partir de dicha entidad jurídica, llevaron a cabo varias acciones tendientes a asegurarles la consecución de un predio²⁴.

Más allá de lo mencionado, esa historia de ocupaciones y traslados forzados no ha impedido que la Murga se mantuviera en el tiempo y continuara desplegando proyectos e iniciativas culturales diversas²⁵.

Los talleres de la memoria

El teatro comunitario –y la Murga no es una excepción a esa regla- reivindica la narración colectiva, signada por la subjetividad y la cotidianidad, como una de las vías para acceder a la historia grande y para entretejer la trama que sustentará las representaciones. Lo que se representa no es una obra ajena, de autor, sino un producto elaborado entre todos, a partir del despliegue de recuerdos personales, de vivencias individuales, de tradiciones orales que se conservan al costado de las culturas oficiales.

De allí la importancia conferida a los talleres de la memoria, que consisten en reuniones donde los vecinos se juntan y comparten anécdotas e ideas sobre

²⁴ *La Asociación Civil sin Fines de Lucro “Grupo de la Estación”*, obtuvo su Personería Jurídica en el mes de marzo del año 2000. En primer término el grupo ha convenido en asambleas solicitar a sus integrantes una cuota social mínima. Aportes que ayudan a afrontar erogaciones internas: servicios de agua y luz, compra de materiales para utilería, etc. Por otra parte, valiéndose de la figura jurídica obtenida, concursa por subsidios y/o aportes de organizaciones no gubernamentales o estatales; lo cual no implica que la Murga de la Estación como agrupación de teatro comunitario, deba adoptar una postura ideológica-política análoga al organismo del cual recibe los bienes.

²⁵ Uno solo de los muchos ejemplos que pueden darse es el Seminario de Dirección desarrollado durante el 2008. Luego de un arduo proceso de trabajo, se gestaron tres producciones colectivas: “Que Viva el Carnaval” coordinado por Ricardo Vera y Gregoria Meza; “En la pantalla y el éter” coordinado por Silvia Nudelman y “Historias de la barriada” coordinado por Miguel Nieves. Todas las obras fueron compartidas en una instancia final de dicho seminario durante el mencionado año, y en todos los casos contaron con el asesoramiento de Lilita Daviña, Ricardo Talento y Adhemar Bianchi.

determinadas historias (sus propias historias), y de allí van saliendo algunas pautas para empezar a *tejer* lo que se quiere contar. Esa instancia de recuerdos y evocaciones se yuxtapone con propuestas lúdicas para incentivar la creatividad de los presentes. Y así, muchas destrezas -que más de uno ignoraba que tenía- se van poniendo en común: la escritura, representaciones escénicas a partir de fotografías, el relato, el canto, etc.

...casi sin darse cuenta terminaban reconstruyendo lo que imaginaban del episodio mediante una canción y una actuación. [Posteriormente] la improvisación pasaba...a integrarse en un relato único y compartido en el que también estaba presente la historia familiar del compañero ocasional de grupo... (Bóveda Op cit: 80).

Siguiendo una modalidad de trabajo que caracteriza al teatro comunitario en lo que a producción y construcción de historias se refiere, también la Murga de la Estación indaga en el pasado colectivo para ver aspectos muchas veces omitidos, olvidados, silenciados; de manera de ir encontrando, elucubrando, otra forma de relatar lo acontecido e incluso de imaginar otra manera en la que pudo haber ocurrido. Así, las historias populares encuentran -dentro de las poéticas teatrales comunitarias- su lugar merecido; en ese intento por develar la complejidad del *gran tiempo* histórico escamoteado, fragmentado muchas veces en las narraciones historiográficas que ofrecen los libros.

El Juego

Junto a la memoria, el juego emerge como otro de los pilares que sostienen al teatro comunitario, y por ende a la teatralidad de la Murga. Es una de las formas de socialización y una práctica capital, sobre todo para iniciarse en la propuesta y propiciar la participación grupal.

Teniendo en cuenta la noción que propone Scheines (1998), en tanto “*espacio simbólico y mágico*”, el juego posibilita “*una especie de dualidad del mundo*” (Bajtín: 1990); un tiempo fuera del tiempo, una “*esfera temporera*” (Huizinga: 1938). Abre y evoca de ese modo “*los muchos mundos que el mundo contiene y esconde*” (Galeano: 2008); permite poner en común pautas de acción que se

sirven de la heterogeneidad humana para crear, combinar e ir produciendo la trama de una historia posible.

...En su dinámica, este ejercicio contenía la célula de lo que constituía la propuesta general. Se estaba presentando una manera posible de reflexionar sobre la experiencia personal, individual y el procedimiento de pasar a convertirla creativamente en una experiencia colectiva... (Bóveda, *Ibidem*)

A poco que se asome al pórtico del universo murguero, el observador podrá descubrir lo que aquí sostenemos: un grupo numeroso compuesto de jóvenes, adultos y niños todos “*revueltos y entreverados*” -luego del *caldeamiento*²⁶ propuesto por la coordinadora o los coordinadores del momento, junto con los colaboradores abocados al aspecto musical- “*haciendo como sí*”, *fundan un nuevo orden, el orden lúdico* (Scheines, *Op cit*). Así “dejando de ser ellos” por un momento, se colocan otra *máscara*²⁷ e improvisan personajes y acciones ajenas a los ritmos y a la cotidianidad que rige el afuera (de la Murga y del ámbito lúdico). En este tiempo extra-cotidiano, ámbito de lo posible, es donde se va poniendo el cuerpo y configurando ese otro mundo donde también se yuxtaponen todos los otros ingredientes necesarios que este tipo de teatro demanda para que la propuesta cobre sentido y pueda ser compartida. Nos referimos a las otras actividades/instancias creativas, también colectivas, que muchas veces no se ven sino al final, cuando “*el encuentro de presencias*” (Dubatti) se da en estado pleno, pero que demandan su tiempo y esfuerzo, a saber: la dramaturgia, la plástica y la música²⁸, el vestuario de los personajes, el acondicionamiento de la sede donde se lleva a cabo el espectáculo teatral etc; es decir, aspectos importantísimos que

²⁶ “Se entiende por *caldeamiento* las entradas en calor, trabajos sobre las articulaciones, estiramientos, masajes, tensión/distensión, entre otros...” (Holovatuck-Astrosky, 2005:19).

²⁷ Una acepción posible de *máscara*: “*persona disfrazada*” (Corominas *Op cit*: 384). Y, en relación a esto, leemos en “*Juegos inocentes juegos terribles*”: “...El *enmascarado* abandona su univocidad y entra en una existencia múltiple e ilimitada: empieza a jugar...La *máscara* desenmascara. Libres de las *máscaras* habituales, podemos ser otros. O ser uno mismo de otras maneras...” (Scheines *Op cit*: 45).

²⁸ “La *plástica*, junto con la *dramaturgia* y la *música* deben conjugarse en el mismo nivel parejo y equilibrado para obtener una coherencia estética desde el punto de vista de la puesta en escena. Por lo tanto en el teatro comunitario se habla también como en otras formas de teatro de *dramaturgia total*” (Bidegain *Op ci*: 54).

hacen a la construcción estética esencialmente ligada al (los) sentido(s) que se intenta(n) proponer mediante la pieza teatral.

Y todo esto da lugar al despliegue de la imaginación y la creatividad. Lev Vygotsky (1996), se refiere a la actividad creadora del siguiente modo:

...Llamamos actividad creadora a toda realización humana creadora de algo nuevo, ya se trate de reflejos de algún objeto del mundo exterior, ya de determinadas construcciones del cerebro o del sentimiento que viven y se manifiestan solo en el propio ser humano...el cerebro no se limita a... conservar o reproducir nuestras pasadas experiencias, es también un órgano combinador, creador, capaz de reelaborar y crear con elementos de experiencias pasadas nuevas normas y planteamientos...Es precisamente la actividad creadora del hombre la que hace de él un ser proyectado hacia el futuro, un ser que contribuye a crear y que modifica su presente... (pp. 7- 9).

Volveremos sobre estos aspectos mencionados mas adelante.

Socialidad murguera

Conviene destacar que las formas de interacción planteadas desde la Murga de la Estación, en tanto agrupación teatral comunitaria, se caracterizan por la configuración de una sociabilidad “abierta”, que permite el ingreso de las personas que deseen (elijan) sumarse, dando lugar, así, a la heterogeneidad, a la diferencia -de por sí constitutiva de lo social- que nutre al grupo (lo que contrasta con las pretensiones homogeneizadoras de estos tiempos). Lo que al mismo tiempo conlleva, por parte de los integrantes, actitudes determinadas, esto es, una internalización de los marcos de acción, de las “reglas” y objetivos pautados que son los que se ha trazado este grupo social como proyecto artístico para conservar la unidad y trabajar artísticamente desde allí. Para pensar sobre esto, basta citar como ejemplo el Decálogo Murguero (que analizaremos luego); una suerte de manifiesto donde se consignan algunas de las premisas fundantes y directrices de la Murga de la Estación.

En concreto, mediante la propuesta artística comunitaria que hace posible la Murga de la Estación, se da lugar a una experiencia cuyo principal objetivo, como sostuvo Hernán Cazzaniga, es:

...generar un espacio de participación ciudadana en la creación colectiva de un hecho artístico no como espectadores sino [como protagonistas que se valen de las] diferentes capacidades [y desde allí] se reúnen y producen... (Fuente: documental sobre la Murga de la Estación producido para el programa "La Red")

Motivados por los objetivos trazados (a lo largo de más de una década como agrupación teatral comunitaria), los integrantes de la Murga fueron cultivando un espacio de expresión, entablando un vínculo que los identifica, que los caracteriza y que sigue sumando vecinos.

Identidades murgueras

Entonces: ¿quiénes son y que se proponen las personas que integran la Murga de la Estación?

somos un grupo de vecinos [sostienen] de la ciudad de Posadas, que compartimos el objetivo de propiciar una propuesta cultural que apuesta a la construcción de lazos comunitarios a partir de la producción de hechos artísticos realizados por vecinos para sus vecinos...personas de diferentes edades y trayectorias sociales (estudiantes, docentes, empleados públicos o de comercios, obreros, profesionales, jubilados, amas de casa, desocupados) que [hacemos posible] un medio de expresión divertido para comunicarnos con otros y reflexionar acerca de nuestra identidad comunitaria empleando un estilo que conjuga afecto y humor en el rescate de la memoria y la fiesta popular²⁹.

Determinados días a la semana, los integrantes de esa agrupación heterogénea se juntan a cantar, bailar, producir y ensayar obras teatrales al ritmo de los tambores; en estos tiempos vertiginosos donde parece una utopía pensar en ratos libres para disfrutar, estas personas se hacen "un tiempo" para hacer posible la Murga. De allí que coincidamos con Bóveda cuando se refiere a esa construcción identitaria que fue haciéndose posible en el devenir de ese colectivo:

...Decimos identidad elegida no en un sentido de libre albedrío, sino en función del recorte que las personas y los grupos establecen para construirla...Una identidad vinculada a procesos simbólicos y afectivos que en tiempo de

²⁹ Así se presentan los integrantes de la agrupación mencionada en su espacio virtual <http://murga-murgadelaestacion.blogspot.com/>

repliegues de los grandes ideales colectivos, permite la elaboración de lazos y sentimientos de pertenencia singulares...(Bóveda, Op cit: 87).

Cada una de las personas que se fueron integrando al grupo, han elegido desde y con esa identificación, sumarse y comprometerse. Desde su gestación hasta hoy, muchas personas integran y reproducen esta sociabilidad murguera, abierta y dinámica, aunque algunos se han ido; otros se han integrado, o se han retirado para después volver.

Esta posibilidad de con-vivencia que se evidencia en la Murga, supo perdurar - aunque no sin contradicciones- en el tiempo, porque, más allá de las discrepancias que puedan suscitarse, los objetivos y tareas compartidas, apuntan a fortalecer a ese espacio, algo que por supuesto no siempre consiguen.

Estar juntos: una posibilidad

Por todo lo dicho, es oportuno reproducir un fragmento de la entrevista realizada a la coordinadora artística de la Murga, Liliana Daviña:

E³⁰: ¿Qué cosas te llamaron y te llaman la atención de este tipo particular de teatralidad?

LD³¹: *Me llama la atención el fenómeno particular de poder integrarnos en los grupos personas de distintas edades y con experiencias de vida, o artísticas, muy disímiles. Y lo que más me parece relevante es que eso para mí es una muestra de que es posible que algunas personas, en esta sociedad, comprendamos otras dimensiones de los encuentros sociales. Generalmente, lo institucional de esta vida moderna, tiende a organizarse por capas etarias. La escuela, las ofertas que hay, el sistema educativo en general, el mercado de consumo también refuerza eso, las actividades culturales van como definiéndose bajo esos parámetros: teatro para niños, teatro para jóvenes, teatro para la tercera edad...esta propuesta se atrevió en los tiempos en que nació (nació en realidad como una iniciativa de un conjunto de gente que estaba resistiendo el fin de la dictadura) y le dio prioridad a la composición del grupo y sostuvo que es necesario que otra vez los reenlaces y vínculos se vuelvan a dar de una manera solidaria y comprensiva en*

³⁰ Referencia E: Entrevistador.

³¹ Referencia: LD: Entrevistada.

sus diferencias, porque esto no quiere decir que tengamos que obviar las diferencias³².

Pero el desafío es poder decir: convivimos para compartir una experiencia que nos hace bien a todos, que nos hace más felices y que eso nos permite estar juntos. Gente que ya vivió mucho, gente que aprendió a dar los primeros pasos y gente que está en el camino del crecimiento y sus decisiones. [Entonces] ¿es posible convivir juntos a través del arte?; esa pregunta, que tiene su respuesta positiva en tantos casos, a mi me significó mucho en mi pensamiento no solo profesional, sino en mis viejas aspiraciones idealizadas de militancia frustrada por tantos años en este país, donde militar también implicó dividirse en muchos casos.

Sintetizamos a continuación algunos de los principales rasgos y propósitos de la Murga de la Estación, la que con sus aciertos y errores específicos, materializa en Posadas mucho de lo que caracteriza y constituye al teatro comunitario.

- Busca fomentar un espacio de participación e inclusión social, ponderando valores soslayados en nuestros días como la solidaridad, el respeto, la tolerancia y el trabajo compartido; a través de distintas instancias que hacen a este tipo de práctica; por ejemplo, mediante los diversos talleres artísticos internos y a menudo también externos al grupo.
- Produce colectivamente distintos espectáculos teatrales-murgueriles que rescatan la historia local y las vivencias populares dando cuenta de toda una *“estética misionera que es lo que caracteriza a este grupo... y a partir de tener una propia estética...se pueden realizar muchos otros*

³² En sucesivas entrevistas y conferencias Eduardo Galeano se refiere a: *“la búsqueda de la igualdad fundada en la diferencia”*. Sin embargo, esto que nos resulta más o menos sencillo de exteriorizar en palabras, sigue siendo bastante complicado de materializar en acciones concretas. A propósito de esto, leemos en *“Patatas arriba, la escuela del mundo al revés”*: *“Este mundo...es, al mismo tiempo, **igualador** y **desigual**: igualador en las ideas y costumbres que impone, y desigual en las oportunidades que brinda... La maquinaria de la igualación compulsiva actúa contra la más linda energía del género humano, que se reconoce en sus diferencias y desde ellas se vincula. Lo mejor que el mundo tiene está en los muchos mundos que el mundo contiene...”* (Galeano, 1998: 25). El refuerzo gráfico utilizado aquí hace referencia al énfasis puesto por el autor en ambos términos.

*proyectos porque ya se deja de mirar hacia un lado o hacia el otro, sino en pensar hacia dentro y que queremos mostrar*³³

- Propone con ellos incentivar formas de comunicación directa, accesibles a la heterogeneidad que caracteriza al público de este tipo de propuesta (Bidegain Op cit: 39); *vecinos espectadores* quienes muchas veces son, en parte, los propios familiares de los *vecinos actores*, los que a su vez pueden elegir formar parte de la Murga en cualquier momento. Allí reside la riqueza de lo popular propio de esta teatralidad, ya que permite ser compartido, entendido y disfrutado en conjunto, entre grandes y chicos, mujeres y hombres; muy en contraposición a las propuestas que ofrece el modelo consumista o la cultura “oficial” que se rigen, en la mayoría de los casos, por divisiones arbitrarias de la audiencia según determinados rangos etarios o por clasificaciones por estilos, gustos, etc.; las que abren el acceso a las obras para algunos mientras las cierran para la mayoría.

- Forma parte de la Red de Teatro Comunitario a nivel nacional³⁴ compuesta por más de 40 grupos, los que congregan a mas de 2000 vecinos actores; alentando los vínculos sociales dentro de “*este sistema que niega el abrazo y obliga al codazo*” (Galeano, 1998).

...al teatro comunitario lo que lo caracteriza o lo diferencia de otros modelos de expresión popular es que es un modelo participativo de producción artística... de las propias comunidades que se hacen cargo de sus problemas y la expresión de esos problemas...llevan adelante todo lo que tiene que ver con la realización de la obra..., la temática, el diseño del vestuario, los lugares, la escenografía, se hacen cargo de todos los aspectos. Y en este sentido es un modelo participativo o diferenciador. ¿Cuáles son los alcances de este modelo

³³ Testimonio de Marcelo Reynoso uno de los *ideólogos* del proyecto “Misiones Tierra Prometida”, extraído del Documental producido por Claudio Lanús sobre el mencionado proyecto.

³⁴ Por el impulso que ha tomado este acontecimiento social, en estos últimos años se han conformado agrupaciones artísticas que promueven este tipo de teatralidad en los países europeos de Italia y España.

participativo? ¿Y qué se puede esperar de esto? Es algo a discutir permanentemente...³⁵

Así, el teatro comunitario va haciendo su historia que también es la del país en el que se inscribe, que le da y al que da sentido.

El teatro comunitario como hecho político

Esta forma de practicar y concebir el arte nace, como vimos, impulsada por las tristezas y adversidades de los tiempos de la dictadura militar, en una primera instancia, y se expande luego como contestación a la corrupción e inequidad social que ocasionó la pauperización de grandes segmentos de la sociedad en el país.

Al igual que el estilo musical conocido como *jazz*³⁶, o, en otro plano de comparaciones, como el caso de las asambleas barriales y los procesos de toma y recuperación de factorías y empresas en el país³⁷, el fenómeno teatral comunitario nace en nuestro país por el impulso creativo frente a las variadas formas de opresión de la libertad; como una manifestación de la potencia de la vida y la alegría frente a la muerte y también contra la desintegración de la sociabilidad que la última dictadura cívico-militar desencadenó.

Durante esos lúgubres años que Eduardo Galeano evoca en *“Días y noches de amor y de guerra”*³⁸:

³⁵ Entrevista a Adolfo Cabanchik realizador del largometraje *“La utopía teatral”*. IV Encuentro Nacional de Teatro Comunitario. Oberá – Misiones, Marzo de 2008.

³⁶ *“De los esclavos proviene la más libre de las músicas. El Jazz que vuela sin pedir permiso, tiene por abuelos a los negros que trabajaban cantando en las plantaciones de sus amos, en el sur de los Estados Unidos, y por padres a los músicos de los burdeles negros de Nueva Orleáns...”* (Eduardo Galeano *“Memoria del fuego III. El siglo del viento”* 1988: 52).

³⁷ Cada uno de estos casos, con sus particularidades y grados de complejidad tienen en común, comparándolo con la experiencia de teatro comunitario, que son (siguiendo algunas ideas de Sergio Ciancaglini) formas de construcción política para salir del quietismo, de la parálisis que producen en las personas este tipo de anomalías.

³⁸ El escritor da cuenta además de que este proceso de desintegración social, político-económica y cultural que se buscó por medio de los sucesivos gobiernos militares, se dio todo a lo largo del sur del mundo, incentivado por los EE UU y mediante las complicidades existentes al interior de cada uno de los países latinoamericanos.

‘Los argentinos –dicen- nos dividimos en: aterrados, encerrados, enterrados y desterrados’...La pena de muerte se incorporó al Código Penal a mediados del 76; pero en el país se mata todos los días sin proceso ni sentencia. En su mayoría son muertos sin cadáveres...Un solo fusilado puede desencadenar un escándalo mundial [pero] para miles de desaparecidos siempre queda el beneficio de la duda...Técnica de las desapariciones: no hay presos que reclamar ni mártires para velar. A los presos se los traga la tierra y el gobierno se lava las manos: no hay crímenes que denunciar ni explicaciones para dar. Cada muerto se muere mil veces y al final solo te queda, en el alma, una niebla de horror y de incertidumbre...

...al fin del verano del 76, los militares volvieron a la Casa Rosada. Ahora los salarios valen la mitad. Se multiplican los desocupados. Están prohibidas las huelgas. Las universidades regresan a la edad media. Las grandes empresas multinacionales han recuperado la distribución de combustibles, los depósitos bancarios, el comercio de la carne y los cereales. El nuevo código procesal permite trasladar a tribunales de otros países los pleitos entre las empresas y la nación. Se deroga la ley de inversiones extranjeras: ahora pueden llevarse lo que quieran... [Y se pregunta Galeano] ¿Puede acaso imponerse este programa al movimiento obrero mejor organizado de América Latina sin pagar un precio de cinco cadáveres por día? (1984; 16 -17).

Y fue sobre el final de esos años de plomo cuando el arte y la cultura devendrían en espacios de resistencia y lucha. “Teatro abierto”, “Danza abierta”, los recitales de rock, las publicaciones alternativas, la revista “Humor”, la literatura infantil, los “Encuentros de Libre Expresión” en plazas y parques; entre otras manifestaciones colectivas; irían -con creatividad y coraje- horadando paulatinamente el contexto represivo. Se sumarían así al accionar decidido de los organismos de Derechos Humanos y de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo.

Un tiempo después, en 1983, nace el “Grupo de teatro al aire libre Catalinas Sur” (llamado así en un primer momento) en el barrio La Boca, Buenos Aires. Lo hacen posible: la Asociación Mutual del grupo y la cooperadora de una escuela del barrio, que ya venían realizando actividades comunitarias (Bidegain, Op cit). Empero, dado el contexto imperante, no fue sino: *“hasta la apertura democrática [donde] funcionó por primera vez nuestro grupo de teatro, pero no presentando una obra, sino animando una fiesta barrial”*³⁹.

³⁹ Historia de una Utopía Grupo de Teatro Catalinas Sur (1983 – 2007). Publicación propia de la agrupación mencionada.

A medida que pasa el tiempo se va haciendo más evidente la crisis que dejó como saldo el poder militar y las inoperantes administraciones posteriores: aumento de la deuda externa, destrucción del proceso de industrialización y concentración del poder económico...La ruptura progresiva del sistema económico y productivo llevó a gran parte de la población al desempleo, a la pauperización de la sociedad y a la consecuente pérdida de la identidad...La fracción de la población afectada por el desempleo se encierra en la pérdida total de la autoestima y en la desesperanza de la incertidumbre. Es aquí cuando en la debilidad y el deterioro surge como espacio de resistencia el teatro comunitario para dar cuenta de las identidades barriales y regionales, de la memoria social, de la justicia y la impunidad (Bidegain Op cit: 20-21).

En esas condiciones sociohistóricas no resulta casual entonces que las actividades artísticas desarrolladas por el Grupo Catalinas Sur pronto sumaran adeptos. Es que fue propiciando una forma de comunicación y de hacer cultura sustentada en relaciones próximas y en un intento por recuperar el sentido del *estar juntos* que contestara y contrarrestara la disgregación del tejido social que la dictadura había provocado.

Trece años después, nace un nuevo grupo de teatro comunitario: “El Circuito Cultural Barracas”; *“otro de los grupos paradigma del movimiento teatral comunitario”* (Bidegain, ídem), bajo la dirección de Ricardo Talento, de larga trayectoria en las artes teatrales y parte del grupo de teatro popular “Los Calandracas”. Desde allí primero se comparten actividades barriales y colectivas como por ejemplo la propuesta de *“teatro para armar”* y luego los talleres de murga y actuación, para inaugurar, finalmente, *El Circuito cultural Barracas*, nombre del predio donde se encuentran habitualmente, pero que designa también a la multiplicidad de propuestas grupales que alberga: *El Teatral Barracas*, *Los Payasos del Circuito* y *Los Descontrolados de Barracas*, formando un todo, que se nutre de poco más de 250 integrantes⁴⁰.

Corrían ya los tiempos del menemismo *“puro y duro”*, con las privatizaciones y el pérfido plan de convertibilidad, cuando se acentuaría como nunca antes el desmantelamiento de la industria nacional y la consecuente precarización laboral,

⁴⁰ (Bidegain Op cit: 105 – 119)

en yuxtaposición con el paroxismo de las prácticas de consumo y en marcado contraste con el empobrecimiento de los sectores populares.

...Sin medias tintas, la Argentina pasó de ser un país con una legislación laboral modelo a un modelo de precarización laboral y desocupación sin precedentes. El punto de inflexión entre uno y otro fue la dictadura militar. Fue el escritor Rodolfo Walsh el primero en denunciarlo en la carta que escribió días antes de ser secuestrado... [allí] denunció torturas, secuestros y muertes, al cumplirse el primer año del golpe, pero también “en la política económica de ese gobierno debe buscarse no solo la explicación de sus crímenes sino una atrocidad mayor que castiga a millones de seres humanos con la miseria planificada...”

...Aquél plan que Walsh denunciaba en su carta, Menem lo llevó a cabo entre 1989 y 1999 corregido, aumentado, y en democracia: Argentina había entrado en la era del pensamiento único. Ya no hacía falta el terrorismo de estado para aplicarlo. La estrategia de la represión cambió por la del desempleo y la exclusión social: la desaparición económica de las personas...Así la clase media comenzó a caer masivamente bajo la línea de pobreza. Y los pobres bajo la línea de indigencia...⁴¹.

En ese contexto ya no represivo sino regresivo, la gente necesitó, una vez más, volver a construir relaciones y a procurar alternativas frente a la incertidumbre.

Por medio del teatro comunitario los vecinos empezaron a organizarse a partir de objetivos ligados con lo artístico y desde allí fueron encontrando una forma válida para reunirse, reflexionar y compartir, a partir de cuestiones diversas: sobre lo acaecido en el país, las historias vecinales, en torno a valores como el trabajo colectivo y la solidaridad.

Fue así, desde el esfuerzo, los afectos y el humor necesario, que los coordinadores de las agrupaciones de este tipo de teatralidad iniciaron actividades tendientes a interpelar a los participantes desde los saberes de cada uno para combinar luego en obras las destrezas múltiples y heterogéneas que afloran en el colectivo. Todo ello en medio de un clima jocoso que no impida la concentración que la misma dinámica demanda a los protagonistas.

⁴¹ Véase el libro de la Cooperativa de trabajo Lavaca: *“Sin Patrón”. Fábricas y empresas recuperadas por sus trabajadores. Una historia, una guía*” Lavaca editora. 1ra. Edición, Buenos Aires 2004. Pg. 15-16. Más información: www.lavaca.org

Para evidenciar el potencial de las distintas propuestas que fueron naciendo en esos años de implantación del modelo neoliberal en el país, a modo de ejemplo, citamos la producción teatral *“El Fulgor Argentino”*⁴² que reunió en la Dirección a Adhemar Bianchi y Ricardo Talento. Se trata de una producción que contó con la colaboración, aproximadamente, de cien vecinos-actores. Con ella se intentaba plasmar cien años de historia. Sus protagonistas la explican así:

Fulgor Argentino es un intento de memoria que no implica un análisis científico ni académico sobre los hechos, sino el rescate de algunos hitos que han quedado en la memoria colectiva y que como grupo de teatro popular hemos querido recrear...El Fulgor Argentino...abre sus puertas para los bailes de 1930. El golpe militar que derroca a Irigoyen, interrumpe los festejos. De ahí en más en el salón de baile se reflejan los avatares de nuestra historia. Los asistentes se mueven al compás de los distintos ritmos...que “según pasan los años” va interpretando la orquesta. Los ritmos cambian, la moda cambia. El baile se interrumpe y se vuelve a iniciar según la historia lo permita. Los enfrentamientos y golpes militares truncan la fiesta que permanentemente lucha por reiniciarse. La historia sigue su curso y llegamos hasta el 2030. (Historia de una Utopía Grupo de Teatro Catalinas Sur)

Consecuentemente, ese mismo grupo –Catalinas Sur- visita Misiones en 1998 trayendo la propuesta teatral: *“Venimos de muy lejos”*. La puesta produjo entonces cierto asombro en el público presente que irrumpió en el puerto de Posadas para ver la función al aire libre. Esta suerte de entusiasmo se amalgamó con el esfuerzo que desde hace tiempo el grupo Kossa Nostra venía realizando, juntamente con otras agrupaciones, para que las expresiones artísticas y teatrales tuvieran su lugar en la ciudad; de modo que, finalmente, impulsado por esas inquietudes, se dio nacimiento al proyecto ya mencionado aquí: *“Misiones Tierra Prometida”*, con el que se daría surgimiento al grupo de teatro comunitario Murga de la Estación⁴³.

⁴² El nombre completo, según consignan los protagonistas de esta propuesta es: *“Club Social y Deportivo el Fulgor Argentino”*, y fue estrenada en noviembre del año 1998. Véase el material citado anteriormente: Historia de una Utopía Grupo de Teatro Catalinas Sur (1983 – 2007). Publicación propia de la agrupación mencionada.

⁴³ Esta agrupación teatral vecinal a su vez alentaría el surgimiento de otros grupos hermanos en la provincia. En las *reflexiones* de las Memorias de la VI Bienal Internacional del juego, llevada a cabo en Montevideo, Uruguay, en el año 2005, en representación del grupo de la Estación, Liliana Daviña y Rosa Di Módica, en base a la experiencia en la coordinación del grupo murgueril junto a

El tercer momento clave en la gestación de agrupaciones teatrales comunitarias se da en el 2001, en pleno estallido de la hecatombe institucional del país:

...Con el aumento de la desocupación, el hambre y la violencia ejercida desde el mismo poder se produce un quiebre social que marca de una manera muy particular a nuestra sociedad. La calle se convierte en escenario de encuentro...la población volvió a necesitar manifestarse en la calle y ser protagonista de un cambio social. De la vocación y voluntad de los grupos de teatro comunitario Catalinas Sur y Circuito Cultural Barracas de incentivar, retransmitir y apoyar la formación de otros grupos de la misma naturaleza... se conformaron nuevos grupos con vecinos de distintos barrios reunidos con el objetivo común de contar sus historias individuales y, desde ellas, la situación general y la de su lugar de pertenencia (Bidegain Op cit: 22)

El convivio como aspecto intrínseco

El mundo actual parece conspirar contra la confianza
Zygmunt Bauman, Amor líquido.

En una entrevista publicada en el diario Clarín, Jorge Dubatti explicó el carácter inherentemente político de la actividad teatral, de la siguiente manera:

... Ante el avance de lo sociocomunicacional —el no necesitar moverse de la casa para estar conectado con el mundo—, el teatro es un fenómeno de resistencia. Se habla de sexo virtual: en el teatro lo virtual es inconcebible, porque exige la presencia corporal y el fenómeno de la reunión. Por eso el teatro se parece a los asados, se parece a los cumpleaños, se parece a las fiestas...Aquí, el teatro, además de ser resistencia en esa escala humana ancestral, también es resiliencia [que] es la capacidad de construcción en tiempos de adversidad... [Además,] el teatro se lleva muy bien con un fenómeno cultural argentino antiquísimo que es lo que se llama la riqueza de la pobreza, el tomar la precariedad como condición estética de producción artística. Y justamente, si en algo se diferencia el teatro argentino de otros teatros es en que está sustentado en el deseo, no por los subsidios...Hoy el teatro en la Argentina es un verdadero laboratorio social. Hay treinta y cinco

Silvia Nudelman, Luisa Lucero, Gregoria Meza y Sara Motta, escribieron: “*Los integrantes del grupo de la Estación sostenemos en Posadas (Misiones – Argentina) desde 1999 un proyecto de creación y producción de eventos artísticos; hemos contribuido a la formación de grupos fraternos en otras localidades (Oberá, Puerto Rico), en un compromiso con nuestros padrinos artísticos, los vecinos del grupo de teatro Catalinas Sur de La Boca...uno debe multiplicar lo que recibe...*” (pp. 143).

grupos de teatro comunitario, donde trabajan vecinos y actores profesionales. [Y se practica] teatro en los geriátricos, en las escuelas, en las calles... [construyendo así] espacios micropolíticos...Esta construcción hace que nuestro teatro sea un espacio de la memoria a través de metáforas. Con que haya una metáfora feliz en escena, hay un dispositivo político⁴⁴.

Como todo grupo nucleado en torno al teatro, la Murga de la Estación posibilita un espacio de construcción política.

Sus integrantes se organizan y posicionan socialmente desde el campo del arte para compartir, manifestar y entablar formas de comunicación directa, poniendo en común las propuestas entre ellos y con la comunidad, e incentivando continuamente a los vecinos espectadores a pasarse del lugar de observación al lugar de actuación, propiciando que el observador pueda, además de contemplar el hecho artístico, también, si así lo decide, protagonizarlo, *poner el cuerpo* y vivir la experiencia desde otro lugar, con otra disposición.

Es el ritual del *convivio* -gesto político fuerte en tiempos de individualismo extremo y de conexiones electrónicas- el que permite esa interacción, en un espacio-tiempo compartido, en copresencia, entre vecinos actores y vecinos espectadores, propia del teatro comunitario.

...el punto de partida del teatro es la institución ancestral del convivio: la reunión, el encuentro de un grupo de hombres y mujeres en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo...el convivio es una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria in vivo, y significa una actitud de rechazo a la desterritorialización sociocomunicacional propiciada por las intermediaciones técnicas...⁴⁵

Este poner en común, esta irremediable necesidad social del encuentro que exige al mismo tiempo la confianza hacia los otros y de los otros para con uno mismo, resalta como una de las fortalezas de este tipo de prácticas artísticas en un momento en que, cotidianamente, se promueven suspicacias, desconfianzas y

⁴⁴ Entrevista a Jorge Dubatti "El teatro se lleva muy bien con la insatisfacción" Fragmentos de las respuestas que el entrevistado compartió con Claudio Martyniuk para el Diario Clarín, el 5 de marzo del año 2006. <http://www.clarin.com/suplementos/zona/2006/03/05/z-03816.htm>.

⁴⁵ Dubatti Op cit, http://www.dramateatro.arts.ve/ensayos/n12/dubatti_web.htm

temores para con el otro; lo que Eduardo Galeano describe como el “*miedo global*”:

Los que trabajan tienen miedo de perder el trabajo.
Los que no trabajan tienen miedo de no encontrar nunca trabajo.
Quién no tiene miedo al hambre, tiene miedo a la comida.
Los automovilistas tienen miedo de caminar, y los peatones tienen miedo de ser atropellados.
La democracia tiene miedo de recordar y el lenguaje tiene miedo de decir.
Los civiles tienen miedo a los militares, los militares tienen miedo a la falta de armas, las armas tienen miedo a la falta de guerras.
Es el tiempo del miedo.
Miedo de la mujer a la violencia del hombre, y miedo del hombre a la mujer sin miedo.
Miedo a los ladrones, miedo a la policía.
Miedo a la puerta sin cerradura, al tiempo sin relojes, al niño sin televisión, miedo a la noche sin pastillas para dormir y miedo al día sin pastillas para despertar.
Miedo a la multitud, miedo a la soledad, miedo a lo que fue y a lo que puede ser, miedo de morir, miedo de vivir (Op cit: 83).

Paradójicamente, motivado por estos *tiempos del miedo*, es que el denominado teatro comunitario cobra fuerza y sentido, ya que como observa Ricardo Talento:

...estamos viviendo una cultura de la individualidad donde no está pensado crecer en comunidad, crecer colectivamente, y esto es la esencia del teatro comunitario, donde mi individualidad junto con la del otro crea un hecho colectivo. Y aprender a construir, colectivamente, en estos tiempos, creo que es algo revolucionario⁴⁶

Hecho transformador, espacio de resistencia, lugar muy potente de construcción colectiva, pero también, como sostiene Adhemar Bianchi:

el teatro comunitario...necesita seguir siendo una celebración, la celebración de estar juntos, del encuentro, porque si se vuelve también una cosa solo “del pensamiento” y del “deber ser”, va a ser un fiasco y entrará dentro del sistema... Nosotros seguimos gozando cuando vemos los espectáculos, divirtiéndonos, sorprendiéndonos y emocionando con lo que hacen los vecinos

⁴⁶ Entrevista realizada a Ricardo Talento en el marco del IV Encuentro Nacional de Teatro Comunitario, realizado en el Parque de las Naciones de la localidad de Oberá del 20 a 23 de marzo de 2008.

y también nos seguimos enojando cuando vemos que hay malas intenciones que no construyen⁴⁷

Allí, en efecto, radica su fuerza política, en esa posibilidad de decir “no” a tanto poder diseminado; a viva voz, cuerpo a cuerpo.

Semejanzas con otros estilos de teatralidad

El término *teatro comunitario* ha sido acuñado por los impulsores y protagonistas de esta forma de concepción y expresión artística que nos convoca aquí. Como vimos anteriormente, se trata de una “*categoría ausente en los diccionarios de teatro*” (Bidegain Op cit: 18). Ahora bien, este tipo de teatralidad comparte bastante con otros géneros teatrales, tal y como se explicita someramente en el cuadro siguiente:

	Teatro Popular	Teatro de Calle ⁴⁸	Teatro Filodramático	Teatro Anarquista	Movimiento de agitación ⁴⁹
El Teatro Comunitario encuentra ciertas analogías y se nutre de los siguientes estilos o géneros teatrales:	<p><i>*Ambos provienen de las capas populares y están destinados a ellas</i></p> <p><i>*Es accesible al público que convocan</i></p> <p><i>*Invitan al público a la participación directa</i></p>	<p><i>*Por la utilización del espacio público, posibilita captar la atención de quienes, tal vez, no frecuentan el teatro,</i></p> <p><i>*Incentiva la participación de nuevos actores sociales</i></p> <p><i>*Ejerce sobre ellos una acción sociopolítica directa</i></p>	<p><i>*Convocaba a aficionados a representar sus obras en clubes</i></p> <p><i>*Se caracterizó por circular fuera del ámbito comercial</i></p> <p><i>*Por ser autogestionado, producir sin presupuesto y al margen de la militancia política</i></p>	<p><i>*Además de la lucha política, dicho movimiento implementó un programa de cultura</i></p> <p><i>*Entre sus ideales estaba la solidaridad y para alcanzarla incentivaban la creación colectiva</i></p>	<p><i>*Forma teatral que frente a una situación política o social aspira a sensibilizar al público</i></p> <p><i>*El texto es un medio para modificar la conciencia política</i></p>

(Fuente: Bidegain Op cit: 18 – 19)

⁴⁷ Enunciado en ronda de discusión sobre Teatro Comunitario, realizada con Adhemar Bianchi y Ricardo Talento durante la visita de ambos. Posadas, 2008.

⁴⁸ (Pavis 1996, en Bidegain Ibidem)

⁴⁹ (Pavis Op cit, en Bidegain Ibidem)

Todos esos géneros teatrales parten de una concepción no culturalista del arte y la cultura; de entender a ésta como producción de sentido, y por eso mismo, de poder. Es que por y con el teatro se dirime también el sentido hegemónico del orden social.

De allí entonces que lo político -entendido como lo conflictivo propio de lo social- sea una de las dimensiones constitutivas del teatro en general y de estas teatralidades en particular. Y éstas las hacen explícitas verbal o gestualmente.

Lo dicen con todo el cuerpo: no hay teatro, ni arte, ni cultura que no sea político; que no conteste al poder; que no construya poder.

Sobre la concepción del arte y el trabajo en red

Es importante destacar que si concebimos al arte como una práctica restringida a determinados grupos o sectores de la sociedad (esto es, un arte concebido desde una perspectiva “erudita” o “elitista”), al indagar en el concepto *teatro comunitario* resulta esclarecedor hacer algunas apreciaciones “etimológicas” de las dos palabras que conforman dicho término.

Por una parte, *teatro* proviene del latín *teatrum* y este del griego *théatron* que deriva a su vez de *theáomai* cuya acepción es la siguiente: “yo miro, contemplo”⁵⁰.

Por la otra, comunidad “tiene sus raíces en la precursora inmediata⁵¹ *comuneté del francés antiguo, y el latín *communitatem* comunidad de relaciones o sentimientos, que deriva del latín *communis*, común” (Williams, 2003: 76).*

De las varias acepciones que se desprenden del término en cuestión nos interesan las siguientes:

... (I) los comunes o gente del común, en contraposición con las personas de rango (S14 – S17)

... (IV) la condición de poseer algo en común... (desde el S16)

... (V) un sentido de identidad y características comunes... (del S16 en adelante)...⁵² (Williams, *Ibidem*)

⁵⁰ (Corominas, Op cit: 560).

⁵¹ Convención propuesta por Raymond Williams, cuya abreviatura es: PI. Véase: Palabras Claves. Un vocabulario de la cultura y la sociedad, Ediciones Nueva Visión, año 2003.

Yendo al primer caso: si el término *teatro* nos remite a la *contemplación*, el *mirar* como una cuestión esencial, se pre-supone (desde el sentido práctico) que, talvez, los espectadores⁵³ sean personas “no avezadas” en las artes teatrales y que, en consecuencia, la puesta en escena, el hacer teatro sea para “*entendidos*”, es decir, para actores profesionales. Pues bien, el teatro comunitario ofrece una perspectiva diferente a esta, dado que se trata de un *acontecimiento* que posibilita que personas no profesionalizadas en el quehacer teatral se incluyan, participen del hecho artístico que, como vimos en la praxis misma, permite en y mediante el proceso *convivial*, que el vecino-espectador pase a ocupar el lugar de vecino-actor, y viceversa.

Es creencia arraigada que ‘el arte es para los artistas’, un grupo selecto propietario de la creatividad y que el resto lo miramos por TV. Esta creencia se revierte cuando los vecinos de cualquier edad o profesión empezamos a ejercer el arte y devenimos en actores, cantantes, titiriteros, músicos y **nos damos cuenta** de que también somos poseedores de creatividad, en el amplio sentido de la palabra (Historia de una utopía. “Grupo de teatro Catalinas Sur 1983 – 2007. El refuerzo gráfico es nuestro)

Ese *darse cuenta*, ese des-cubrir el (que) “*nosotros podemos*” es una forma de explicitación de la potencialidad humana y, vale aclararlo, no casual y constantemente imposibilitada en una sociedad que promueve el individualismo y la exclusión social en proporciones y formas nunca antes imaginadas:

... nunca en la historia de la humanidad ha habido semejante contraste entre riqueza y miseria, tanto material como espiritual (Mattini, 2000:8)

Frente a este panorama Bidegain observa que:

⁵² El autor deja en claro que el sentido “... (I) se refiere a grupos sociales reales. Y los sentidos (IV) y (V) a una calidad determinada de relación (...)” (Williams, *Ibidem*).

⁵³ Hágase aquí la salvedad de que los espectadores pueden muy bien estar ligados de varias maneras al arte teatral (en carácter de críticos, miembros del grupo que realiza dichas artes, o aficionados a este tipo de prácticas culturales) y pueden tener algún tipo de desempeño profesional en este plano, pero, en concreto, lo que nos interesa aquí marcar es la concepción arraigada desde el sentido común de que “*el arte es para los artistas y el resto lo miramos por TV*”. Cita extraída de “Historia de una Utopía, Grupo de Teatro Catalinas Sur” 1983 -2007.

Para el teatrero comunitario toda persona es esencialmente creativa, el problema es que en el transcurrir de la vida esa capacidad se va cercenando, mutilando y coartando. De alguna manera es lo que el poder le va quitando al hombre, creador por excelencia, porque es lo verdaderamente peligroso del ser humano...como afirma Ricardo Talento: 'si todo ser humano se convirtiese en una potencialidad creativa no se permitiría, seguramente, este mundo absurdo en el que vivimos' (Bidegain Op cit: 35).

Cada una de las más de cuarenta agrupaciones de teatro comunitario, ubicadas en distintos sectores y barrios del país, y organizadas en red, intercambian experiencias y saberes en forma periódica. A la fecha ya se han realizado varios encuentros regionales/nacionales, donde hay talleres para socializar anécdotas y experiencias, incentivar el trabajo en equipo y la confianza en el/los otro(s), sea o no de la misma agrupación; así el encuentro que se concreta en el seno de cada grupo se amplía, amplificando las prácticas realizadas y, consecuentemente, motorizando su retransmisión en la sociedad.

Como hemos visto, la Murga de la Estación, en tanto agrupación teatral comunitaria, puede pensarse como un espacio político porque permite, desde lo artístico y de manera participativa, salir de la parálisis.

De allí también se deduce la importancia de lo que sostiene Ricardo Talento relacionado con el compromiso que este tipo de actividades conlleva y sobre como se piensa el teatro de vecinos:

...el teatro comunitario es un hecho de militancia y lo tenemos que entender en serio, porque sino uno está creyendo que el arte es un hecho suntuario, y no algo profundamente transformador⁵⁴

En una entrevista publicada bajo el título "*La política que empieza por afecto*", Pablo Vommaro comenta como a partir de investigar a los MTD (Movimiento de Trabajadores Desocupados), principalmente el MTD de Solano, pudo evidenciar formas de politización de "la vida cotidiana" y poner en tela de juicio la idea de "apoliticismo" o "apatía política" de la sociedad. En palabras del investigador:

⁵⁴ Ronda de discusión sobre Teatro Comunitario, realizada con Adhemar Bianchi y Ricardo Talento durante la visita de ambos. Posadas, 2008.

...Tomé redes sociales, redes barriales que están hechas de vínculos de confianza o parentesco. Son redes de amistad extrapolítica, pero que se transforma en política cuando se pone en juego algún tipo de disputa pública... [Y más adelante sostiene] Si hay un conflicto, si existe organización, una expresión territorial y una construcción comunitaria, se está disputando algo de la esfera de lo político...⁵⁵

Según Vommaro, para poder “leer” e intentar explicar los procesos políticos en nuestros días, es menester incluir también estas formas de construcción y manifestación social, que nacen –como vemos también en el caso de nuestro objeto de estudio- a partir de los vínculos cotidianos, de las relaciones cercanas, de las solidaridades barriales.

La dimensión lúdica en el teatro comunitario

...como si supiéramos lo que es un juego en el fondo y, sobre todo, lo que es la imaginación.

Julio Cortázar

...Es necesario saber enfrentar el desorden y el vacío, no tenerles miedo, animarse a habitar la tierra de nadie desasida del orden cotidiano.

Pero la creatividad consiste en reemplazar ese vacío por órdenes lúdicos, transitorios, juguetones, imaginativos, que nos permiten habitar otros mundos, relacionarnos con los demás y con las cosas de maneras nuevas”.
Graciela Scheines⁵⁶

Analizar el teatro comunitario supone asimismo considerar la dimensión lúdica y el juego de los posibles que ésta habilita. A propósito del juego, Graciela Scheines socializó algunas nociones sobre dicha actividad, haciendo énfasis en el abordaje filosófico que realizara sobre el tema. Allí explicita que si bien se ha escrito sobre el particular desde tiempos remotos y perspectivas diferentes, el análisis

⁵⁵ “La política que empieza por el afecto”, entrevista a Pablo Vommaro, por Laura Vales. Publicado en Página/12, lunes 10 de agosto de 2009 <http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/elpais/1-29730-2009-08-10.html>

⁵⁶ Reflexiones sobre el juego puestas en común por la escritora durante una conferencia realizada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Organizada por el Área Interdisciplinaria de Estudios del Deporte. 10 de abril de 1999. Dicha conferencia fue publicada en la revista digital Educación Física y Deportes Año 4 N° 14, Buenos Aires. Junio de 1999 www.efdeportes.com/efd14/juegos.htm

académico de la cuestión aparece recién entrado el siglo XX. En 1938 Johan Huizinga publica *“Homo ludens”*: *“es el primer libro científico-académico sobre el juego. Su tesis es muy clara: la cultura, en sentido amplio...brota del juego, es juego y se desarrolla jugando”* (Conferencia Scheines).

En dicha obra, citada por la autora, Huizinga da el siguiente concepto a propósito del tema, donde señala cada una de las características que lo identifican:

...El juego es una acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas, acción que tiene su fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia de “ser de otro modo” que en la vida corriente... (Huizinga, Op cit: 43-44)

De acuerdo con los planteos del filósofo holandés, Scheines señala los abusos que se hace del juego⁵⁷ y aclara algunos de sus rasgos constitutivos: el ser una actividad *libre*⁵⁸, sujeta a reglas, que se produce por puro placer, donde se conjugan creatividad e imaginación y que genera fisuras en la realidad cotidiana para fundar el *orden lúdico*:

Uno vive la vida fuera del juego, ocupa un lugar en el mundo y en la sociedad, tiene una historia...jugar es interrumpir el orden que rige la vida cotidiana, romper ese mapa que nos sirve para manejarnos en la realidad de todos los días, y sumergirnos en la realidad colmada de objetos tal como aparecen...El mundo del jugador es pura apariencia donde los detalles son tan importantes como los rasgos sobresalientes. El que juega, juega con detalles, no desdeña la complejidad de las cosas (Conferencia Scheines).

⁵⁷ Scheines advierte que *“Si hace menos de treinta años el juego era una actividad infantil circunscripta al patio del fondo, a los recreos escolares o al baldío de la esquina, hoy es el ingrediente infaltable en las actividades prescritas para geriátricos, en las reuniones de adultos, en las terapias de enfermos mentales... [y añade] Este intento de encajar el juego dentro del sistema de utilidades y beneficios de la “vida real” escamotea su auténtico sentido: su esencia ontológica y existencial. Jugando nos relacionamos con el ser, con la vida y la muerte, el más allá y el más acá, lo visible y lo invisible... Restauramos los lazos entre uno y el universo, entre uno y los otros”* (Scheines 1998: 13-14).

⁵⁸ El que juega lo hace por elección, no por obligación, como sostiene Huizinga: *“Todo juego es, antes que nada, una actividad libre. El juego por mandato no es juego, todo lo más una réplica, por encargo, de un juego”* (Huizinga Op cit: 19). Y una vez que se está inmerso en él la libertad no se da en sentido pleno porque el que juega está supeditado a las reglas. Al decir de Ágnes Heller, *“la moral del juego es distinta de la moral de la vida. La única moral del juego estriba en la observancia de las reglas...Dentro de las reglas todo es posible”* (Heller 2002: 615) El refuerzo gráfico hace hincapié al énfasis que la autora le otorga a sus afirmaciones.

Por su parte, Gregoria Meza nos comenta sobre cómo se introduce el juego en la práctica teatral de la Murga:

El juego es una herramienta más que utilizamos en diferentes momentos de la construcción teatral. Sirve para distendernos, desinhibirnos y concentrarnos antes de comenzar cada encuentro, también nos servimos de él para el abordaje de los personajes. El teatro es un juego más, con la diferencia de que necesita de un público para existir, en tanto que el juego es espontáneo, que puede o no tener un fin determinado...En el caso de nuestras actividades, lo lúdico está presente siempre⁵⁹

Coincidimos con la entrevistada en que “...*el teatro es un juego...*”, y evocamos las apreciaciones de Débora Astrosky y Jorge Holovatuck, quienes sostienen que:

... en el proceso de aprendizaje, la actuación se ubica en el lugar de: el gran juego. Este es uno de los juegos más complejos y reglados. El actor en proceso de formación transita y construye este espacio-tiempo a partir de determinadas reglas; algunas previamente conocidas y otras que irá produciendo en el devenir de su trabajo... (Astrosky – Holovatuck, Op cit: 17)

Pensamos al hecho teatral comunitario que desarrolla la Murga de la Estación como un verdadero juego, en el sentido de que posee todas las características para ser denominado de tal modo, y porque lo lúdico es la piedra angular para hacer posible dicha práctica teatral que se desarrolla, valga la redundancia, jugando. La actividad lúdica no es desplazada por “lo artístico”, más bien, se da una simbiosis entre ambas dimensiones, donde el juego, diría Huizinga, “*es lo primario*” (Huizinga Op cit: 31; 64); porque permite la apertura del sentido, las combinaciones múltiples, y es, en definitiva, el campo de lo posible⁶⁰.

⁵⁹ Entrevista a Gregoria Meza. Integrante de la Murga de la Estación.

⁶⁰ Como dice Scheines: “...*Cada vez que jugamos estamos repitiendo la gesta fundacional del Dios mítico, somos otra vez Dios, el Dios de la Biblia...o la divinidad pagana cuya acción creadora despejó las tinieblas, ordenó el caos y dio un sentido a las vidas futuras. Yo creo que por eso el juego es tan importante...Más que para la educación o para curar enfermos mentales, para mí el juego nos permite, fundamentalmente, repetir la gesta fundacional*” (Conferencia Scheines).

El teatro comunitario como forma de comunicación

Si entendemos a la comunicación a partir del sentido fuerte de su etimología, como puesta en común, construcción de vínculos e interacciones entre unos y otros, el teatro comunitario es de por sí una forma de comunicación que se manifiesta sobre todo en dos momentos claves del *convivio* que moviliza.

Considerando lo que hemos venido diciendo, y en lo que a la Murga de la Estación se refiere, creemos, teniendo en mente los planteos de Dubatti (en Bidegain; Op cit: 60), que es necesario señalar que el proceso *convivial* (instancia de comunicación intrínseca del teatro comunitario) encuentra dos momentos ligados entre sí para efectivizarse: en primer lugar, durante la *reunión* de los integrantes para encontrarse, organizarse y producir las obras teatrales con todo lo que ello supone; y en segundo lugar, el momento de la puesta en común de dicha producción con el público, esto es, el *convivio* en su estado pleno, donde la producción que se presenta ofrece instantáneas que, implícita o explícitamente, hablan, en cierto modo, de historias compartidas, de creencias y vivencias, miedos y anhelos comunes; haciendo posible reconocimientos e identificaciones. Humores o nostalgias suscitadas, que, en todo caso, nada tienen de ingenuo y que elevan aquello que se cuenta y se dice al plano colectivo-compartido, posibilitando el “*hacer común para muchos*” (Williams, Op cit: 75), abriendo la posibilidad de ser parte de una historia que une, en esa especie de *ágora* que instaaura.

Según Zygmunt Bauman, el *ágora* es:

...un espacio que no es ni público ni privado sino, más exactamente, público y privado a la vez. El espacio...para buscar palancas que, colectivamente aplicadas, resulten suficientemente poderosas como para elevar a los individuos de sus desdichas individuales...[y] donde pueden nacer y cobrar forma ideas tales como el “bien público”, la “sociedad justa” o los “valores comunes”... (Bauman, 2001: 11)

Si la comunicación es *algo que pasa entre la gente* (Maidana: 2006) hablar de teatro de vecinos es hablar de una manera de hacer efectivo un proceso comunicacional que rescata energías y valores bastardeados en nuestros días, frente a un estado de cosas signado por la ausencia de *Sicherheit*, un término alemán citado por Bauman, siguiendo a Freud:

...que logra comprimir en un solo término un fenómeno complejo para cuya traducción hacen falta al menos tres vocablos: “seguridad”, “certeza” y “protección” (Bauman, Op cit: 25)

Comunicacionalmente entonces el teatro comunitario es convivio y ágora. Une, pone en común, identifica, articula.

Bases para el pacto murguero

...la risa sería el nuevo arte..., capaz de aniquilar el miedo...

Umberto Eco, El nombre de la rosa.

En este plano, también se evidencian conflictos, discrepancias, nunca las relaciones se dan de manera completamente armoniosa. Es que no hay espacio social sin conflicto, la contradicción es la medida de lo humano y no hay diálogo posible sin malentendidos (la tensión entre el sentido y el sinsentido, el silencio y la palabra es lo que permite el despliegue comunicativo). Desde tales supuestos, también la comunicación social que se desarrolla en la Murga de la Estación, se da de manera procesual y conflictiva, demanda esfuerzos para acordar con los otros y poder construir.

De aquí que cobra importancia la materialización discursiva del Decálogo Murguero. Este manifiesto de circulación interna gestado en el año 2001 por los propios integrantes de la Murga de la Estación, explicita las características de dicho grupo y los valores que lo sustentan, de modo de dejar en claro cuales son las pautas de convivencia para que, tanto los actuales integrantes, como las personas que se sumen al grupo, tengan en cuenta y observen los aspectos que regulan las acciones al interior de la Murga; cuestión por lo demás necesaria,

teniendo en cuenta la heterogeneidad y conflictividad que caracteriza también a este colectivo de vecinos.

A modo de ejemplo, citamos los siguientes fragmentos del manifiesto murguero:

[El grupo Murga de la Estación] está integrado por vecinos de distintas edades que participan de las actividades acordadas colectivamente **(No hay dueños ni propietarios)**

Sus integrantes se vinculan por la confianza y el afecto que provoca el sentimiento de estar contribuyendo a un proyecto común...los logros son el resultado de los aportes de todos los que intervienen. Todos somos necesarios y nadie es imprescindible. **"Creemos en lo que hacemos juntos pero el que se la cree pierde"**... (Fuente: Decálogo Murguero)

"Es abierto porque":

Su riqueza está en la diversidad de gente que nuclea **(protestantes, católicos, y ateos militantes, renovadores, cambiantes, cambistas, cuenta propistas, justicialistas y ajusticiables, homosexuales, homofóbicos e indiferentes...** (Ibidem)

*El respeto mutuo y la tolerancia **(todos decimos o hacemos boludeces alguna vez así como también tenemos cinco minutos de fama en nuestras vidas)** esperado en la relación entre los compañeros de la murga también debe imperar en la relación de la murga con otros vecinos **(una prueba límite de nuestra capacidad de convivencia la constituyen los borrachos que acompañan los ensayos en la calle. Históricamente se evitó el uso de amenazas del tipo "vamos a llamar a la policía" o cualquier otra forma de represión...**)* (ibidem)⁶¹

El Decálogo es la materialización escrita del pacto murguero; las pautas que se dieron para ser y hacer. Pero esa normativa no escapa como vemos al uso del humor, rasgo que caracteriza el decir murguero.

A medida que se avanza con la lectura de las tres carillas que ocupa el texto del Decálogo, el lector puede permitirse reír, algo que, por otra parte, es tal vez inevitable porque la forma de escritura es proclive a suscitar la risa; empero, no por esto, o precisamente por esto, el que lee puede internalizar los preceptos desde otro lado... es decir, no desde lo "autoritario", ni desde lo "solemne", sino más bien desde lo informal pero no por eso banal.

⁶¹ El refuerzo gráfico en cada uno de los ejemplos explicitados es nuestro.

El decir murguero

Esa puesta en común del teatro comunitario en general y de la murga en particular comienza, como toda comunicación, con la creación de un lenguaje que se va haciendo con el transcurrir y el compartir.

Ahora bien ¿se puede hablar de “un modo de decir” propio de esta agrupación artística comunitaria?⁶²

Creemos que sí. Y a modo de ilustrarlo, citamos otros fragmentos de ese decir:

...Nosotras aquí venimos
a escribir cartas de amor
Decime che vos santito
si aquel chico nos miró...

.....

...Cascodeada y ya mayora
hoy vengo con devoción
para que me des el nombre
del que merece mi amor...

.....

...Mis gurís yo necesito un compañero...

.....

... Agarrate
que estas mansas ovejitas
se comen al lobo crudo
pa comenzar
Y de postre
se manducan los pastores
No nos vengán con el cuento
¡andá a cagar!...

.....

(Fragmento del guión de la obra de San Juan 2007)

...¡ A ese gallito con maña
le via ofrecer, le via ofrecer, le via ofrecer
algún puesto de campaña
para su madre, para él y su mujer!...

.....

⁶² Este aspecto del decir murguero será tratado de modo exploratorio en este trabajo. Su profundización queda abierta para futuros abordajes.

...Esa peste que tienes cerdito lindo a mi me toca...
Coro: ¡ay, ay, ay, ay! No me contagies...

.....
...Cuando la peste te llegue...cansada y cansada de tanto yirar...
.....

...Ya ven, la culpa no es del chanco,
si del dueño del chiquero // que sólo piensa en morfar...

(Fragmento del guión de la obra de San Juan 2009)⁶³

En consecuencia, ¿qué podemos decir de ese decir murguero?: que es profundamente popular y como tal verborrágico, exacerbado, irreverente, burlón; hecho con saldos y retazos discursivos de aquí y de allá, de ayer y de hoy, con dichos, refranes, letras de canciones travestidas, desfiguradas, reconocidas, extrañas, con voces tiernas, altaneras, alegres, sentimentales; un decir colectivo absurdo y humorístico... que enuncia muchas cosas serias, pero desde otro lugar, valiéndose de una diversidad de matices y estilos.

De alguna manera, en el humor siempre hay una forma de exacerbación de lo que uno escucha habitualmente, de esas voces cotidianas que uno de alguna manera es como que las deforma y las agranda porque es el resultado de lo que nos producen estas palabras... Y entonces las devuelve en forma mordaz porque, en realidad, se burla de esa realidad que intenta acomodarte⁶⁴

⁶³ Los apartados consignados para dar cuenta del “*modo de decir*”, característico de la Murga, pertenecen a fragmentos de los guiones de la pieza teatral alusiva a la Fiesta de San Juan de los años 2007 y 2009. La Fiesta de San Juan es celebrada por el grupo todos los meses de junio de cada año, desde el año 1999.

Según distintas tradiciones y perspectivas, esta festividad estaría ligada a rituales para apresurar la venida del sol en la larga noche de verano del 23 de junio, de modo de asegurar el rendimiento de las cosechas; o bien, en otro orden, vinculada al nacimiento de San Juan Bautista.

Por otro lado, concretamente en el caso de la fiesta que produce la Murga mediante su propuesta, la intención es construir una pieza teatral evocando aspectos de la actualidad a través de la ironía, el humor y el absurdo en un intento de fomentar el encuentro popular mediante el teatro y los tradicionales juegos realizados: el toro candil, la pelota ta – ta, el palo enjabonado, y, pasada la medianoche, la quema del “*Judas*”. (Véase el Proyecto de Investigación en Artes, elaborado por Arias Cecilia y Ferreyra Valeria: “Arte y Transformación social a través de la Murga, Teatro Comunitario en Posadas”, ISARM, Posadas - Misiones, 2005).

⁶⁴ Fragmento de la apreciación del artista Diego Capusotto sobre el humor extraído de la entrevista que Sergio Ciancaglini mantuvo con él en el programa radial “Decí Mu” emisión N° 11. Disponible en: <http://lavaca.org/deci-mu/capusotto-en-deci-mu/>

Para hacer posible ese lenguaje, ese modo de decir, sus integrantes toman de prestado cadencias, ritmos, palabras, giros, géneros... así, van buscando el modo más adecuado de enunciar verdades. Y como sostiene Capusotto:

...uno no se burla de cualquier cosa porque sí... sino que apunta desde la burla a lo que nos duele también... uno se siente a veces como un duende casi maléfico ahí, metiéndose en los rincones de la realidad y derrumbándola con un hacha...a través del humor y a través de ese lenguaje ficcional crea un mundo más conectado a lo poético. De ahí hablo de la fuga; no tanto de la fuga como de la cobardía de huir de lo que se nos presenta, sino de cómo construir un mundo más interesante...⁶⁵

A modo de conclusión

Quisimos poner en evidencia al teatro comunitario como forma de participación colectiva y de construcción política, enfocándonos en las prácticas de la Murga de la Estación. Creemos que, talvez, la mejor potencialidad del teatro de vecinos, está en que abre potencialidades generando instancias para que cualquier posible sea posible. Y esto no es un superfluo juego de palabras.

La Murga de la Estación, la muestra que elegimos como botón, mediante sus encuentros, posibilita una forma muy particular de comunicación vinculada a la diversidad; porque se construye y sustenta, no sin dificultades, a través de la heterogeneidad que se manifiesta con sus integrantes, quienes, en el fondo, parecen coincidir en la necesidad del arte colectivo, cuya potencia (valga la redundancia), parecería ser inconmensurable...

O por lo menos sirve de empuje para seguir interrogando sobre lo que puede venirse, porque: ¿si se impulsó un espacio diferente de encuentro y de creación con el otro, o mejor, con los otros en el plano del arte, sería acaso irrisorio pensar que nuestra vida en sociedad puede también empezar a cambiar y ser distinta de lo que es? ¿Cómo sacudirse la suspicacia y bregar por la confianza, piedra angular para construir puentes comunicantes?

⁶⁵ Ídem.

Quizás, durante el viaje propuesto, haya algunas pistas que ayuden a hallar respuestas para estas preguntas. Nosotros, por lo pronto, carecemos de dichas respuestas pero, en cambio, compartimos una anécdota, a propósito de la posibilidad del arte, que Ricardo Talento puso en común durante una entrevista:

Yo siempre cuento una anécdota de una vecina nuestra, una señora de setenta y pico de años que me vino un día y me dijo:

-‘Hay Ricardo, sabés que desde que estoy con ustedes [refiriéndose al Circuito Cultural Barracas] pude cambiar la mesa del living de mi casa’;

Y yo le digo:

-Uh, es muy importante lo que usted hizo. Usted transformó su espacio. Durante 50 años que usted estuvo casada le molestaba esa mesa donde estaba y usted no había tenido la fuerza y la posibilidad de decir “la voy a cambiar de lugar porque me molesta”.

Ahora [termina deduciendo el entrevistado] esa señora que puede cambiar la mesa de lugar, también puede empezar a cambiar un montón de cosas. Y ahí está el tema del hecho transformador, el arte como hecho transformador⁶⁶.

La potencia del teatro comunitario en general y de la Murga en particular radica, entonces, en que pueden hacernos cambiar la mesa de lugar.

Bibliografía

Astrosky, D; Holovatuck J (2005): *Manual de ejercicios y juegos teatrales*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Bajtín, M (1990) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. México: Alianza Editorial.

⁶⁶ Entrevista realizada en el marco del IV Encuentro Nacional de Teatro Comunitario, realizado en el Parque de las Naciones de la localidad de Oberá del 20 a 23 de marzo de 2008.

Bauman, Z (2001): *En busca de la política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Bauman, Z (2008) *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Bidegain, M (2007): *Teatro Comunitario. Resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Atuel

Bóveda, S (2002): *Misiones Tierra Prometida. Aproximación a los malabares de una existencia vecinal*. Posadas, Misiones. FHCS – UNaM.

Corominas, J. (1973): *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Editorial Gredos.

Daviña, L; Di Módica, R (2005). *Memorias de la VI Bienal Internacional del Juego*, Montevideo – Uruguay, Setiembre; pp. 142 – 145.

Dubatti, J: "Por qué hablamos de Postdictadura 1983-2008". La revista del CCC [PDF]. Setiembre/Diciembre 2008, N°4. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/modules/revista/exportarpdf.php?id=85> ISSN 1851-3263.

Dubatti, J: "Teatralidad y cultura actual: la política del convivio teatral". Universidad de Buenos Aires (UBA). Revista digital "Dramateatro" (S/f) http://www.dramateatro.arts.ve/ensayos/n12/dubatti_web.htm

Eco, U: (1992) *El Nombre de la Rosa*. Buenos Aires. Ediciones de la Flor. Pg. 561-579.

Galeano, E: "La victoria de los magos". En: *Revista Crisis*, Año 4, N° 39. Buenos Aires, julio de 1976. Pg. 29 – 31.

Galeano, E (1984): *Días y noches de amor y de guerra*. Buenos Aires: Editorial Catálogos.

Galeano, E (2004): *Patas Arriba. La escuela del mundo al revés*. Buenos Aires: Editorial Catálogos.

Galeano, E (2008): *Espejos. Una historia casi universal*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Galeano, E (1988) *Memoria del fuego III. El siglo del viento*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

Guber, R (2004): *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Grupo de Teatro Catalinas Sur: *Historia de una Utopía Publicación propia de la agrupación mencionada, (1983 – 2007)*.

Heller A (2002): *Sociología de la vida cotidiana*. Barcelona: Ediciones Península. Pg.593 – 695.

Huizinga, J ([1938] 2000): *Homo ludens*. Madrid: Alianza Editorial.

Lavaca (2004): *Sin Patrón. Fábricas y empresas recuperadas por sus trabajadores. Una historia, una guía*. Buenos Aires: Lavaca editora. Pg. 15-16.

Maidana, E (2006): *Aproximaciones conceptuales a la comunicación social*. Ficha de cátedra N°1. Posadas-Misiones: FHCS – UNaM.

Mattini, L (2000): *La política como subversión*. Buenos Aires: Editorial de la campana.

Scheines, G (1998): *Juegos inocentes, juegos terribles*. Buenos Aires: Eudeba.

Vigotsky LS (1996): *La Imaginación y el arte en la infancia*. México: Ediciones Fontamara.

Williams, R. (2003): *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Otras fuentes

Diario Clarín: “Los vecinos a escena”, 30 de setiembre de 2008.
<http://www.clarin.com/diario/2008/10/01/um/m-01771457.htm>

Diario Clarín “El teatro se lleva muy bien con la insatisfacción”. Entrevista a J. Dubatti, por C. Martyniuk, 5 de marzo del año 2006.
<http://www.clarin.com/suplementos/zona/2006/03/05/z-03816.htm>.

Diario Página/12: “La política que empieza por el afecto” .Entrevista a P. Vommaro, por L. Vales, 10 de agosto de 2009.
<http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/elpais/1-29730-2009-08-10.html>

Goya, S; Lanús, C; Graglia, M; Olivera, M: “La Murga de la Estación”. Documental Elaborado para el Programa *La Red*, Conducido por Carlos Belgrano. Caritas Diocesana, año 2005.

Grupo de Teatro Comunitario Murga de la Estación. Blog:

<http://murga-murgadelaestacion.blogspot.com.ar/>

Lavaca: Decí Mu. Programa de radio. Emisión N° 11. Entrevista a Diego Capusotto. Disponible en: <http://lavaca.org/decimucapusotto-en-decimucapusotto/>, 17 de junio de 2009.

Lanús, C: “Misiones Tierra Prometida”. Documental sobre el proyecto *Misiones Tierra Prometida*. Posadas, Misiones, marzo de 2000.

Scheines, G: “Juegos inocentes, juegos terribles”. Conferencia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. 10 de abril de 1999. En: *revista digital Educación Física y Deportes* Año 4 N° 14, Buenos Aires, junio de 1999 www.efdeportes.com/efd14/juegos.htm